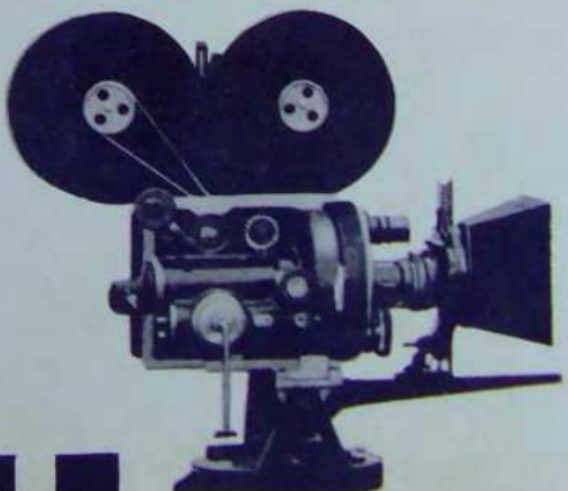
Г. В. Александров

ЭПОХА И КИНО

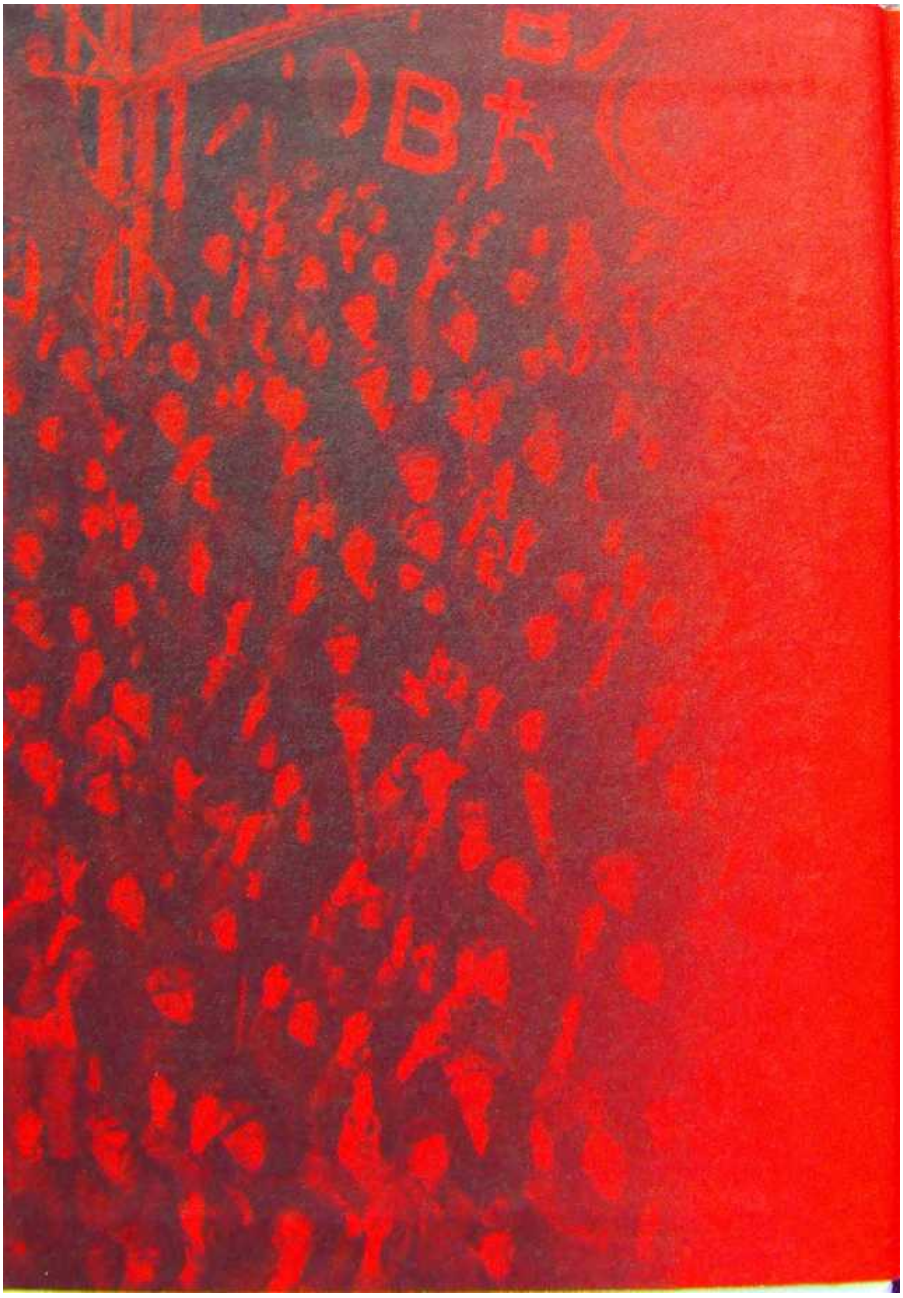


SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Книга выдающегося советского кинорежиссера, народного артиста СССР, Героя Социалистического Труда Григория Васильевича Александрова — увлекательный рассказ о первых шагах советского кино, о расцвете нашего киноискусства, о прославленных мастерах, с которыми автор работал или встречался.

-
- Вулкан революционного искусства
- Как создавался «Броненосец «Потемкин»»
- Социальный заказ
- «Великий немой» заговорил
- Кинооткрытие Мексики
- Жизнерадостное искусство
- Комедия — что значит она?
- Песня о Родине
- О главном — средствами комедии
- С верой в победу
- Два мира — два искусства
- Встреча с театром
- Критерий творчества
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13



Вулкан революционного искусства

В 1917 году новое солнце взошло над Россией. Великая Октябрьская социалистическая революция ознаменовала начало коренного изменения всех сторон жизни нашей Родины. Это коснулось и духовной области, культуры, в том числе и искусства.

Знаменателен записанный А. В. Луначарским разговор с вождем революции вскоре после Октября. Нарком просвещения вспоминал, как, встретив его в коридорах Смольного, Владимир Ильич «с очень серьезным лицом поманил… к себе и сказал:

— Надо мне вам сказать два слова, Анатолий Васильевич. Ну, давать вам всякого рода инструкции по части ваших новых обязанностей я сейчас не имею времени, да и не могу сказать, чтобы у меня была какая-нибудь совершенно продуманная система мыслей относительно первых шагов революции в просвещенском деле. Ясно, что очень многое придется совсем перевернуть, перекроить, пустить по новым путям».

И большевистская партия, не мешкая, пустила по новым путям дело просвещения народа, развернула невиданное, беспрецедентное культурное строительство. Партия выдвинула задачу сделать образование всеобщим и все накопленные веками богатства культуры доступными широким массам народа. Партия большевиков повела по новым путям искусство великого народа.

До революции искусство в России являлось достоянием очень немногих, и даже элементарная грамотность была неведома большей части населения. Советская власть уже в первые послеоктябрьские дни и месяцы стала осуществлять социально-экономические и культурные мероприятия, в конечном итоге превратившие нищую, полуграмотную Россию в могучий Советский Союз — страну, гордо поднявшую над планетой знамя борьбы за социальную справедливость, равенство и братство народов, страну великих научно-технических достижений, страну, где искусство, все богатства культуры действительно принадлежат народу.

Великая Октябрьская революция пробудила к жизни неисчислимые творческие силы народа. К активной деятельности во всех областях политической, хозяйственной и культурной жизни потянулись свежие молодые силы. Советская власть открыла широким слоям трудящихся доступ в храмы науки и искусства.

В этот поток попал тогда и я.

Наша семья жила в Екатеринбурге (ныне Свердловск). Отец,

уральский горнорабочий, мечтал дать детям образование. Но средств на учение не было. В 1912 году пришлось определить меня, девятилетнего мальчика, на работу в городской театр. Рассыльный, помощник бутафора, помощник осветителя… Мечтать о большем не приходилось. С победой Советов в городе стали открываться всевозможные курсы по обучению молодежи. Не раздумывая, поступил на курсы режиссеров рабоче-крестьянского театра при Екатеринбургском губпрофсовете. В период колчаковщины к нашему дому прибился сибирский паренек Ваня Пырьев. Он, так же как и я, был горячо влюблен в театр. В июле 1919 года, как только Екатеринбург освободили от белогвардейцев, мы с Пырьевым принялись налаживать художественную самодеятельность в клубе ЧК.

По окончании курсов меня послали руководить фронтовым театром. В революционной III армии, ведущей тяжелые бои с Колчаком, был свой театр. Причем мы не были единственным армейским художественным коллективом. Театр в армии — такого не знала история! В этом мчавшемся по дорогам гражданской войны театре мне довелось осуществить свои первые режиссерские работы. В те времена все было очень просто: ночью писали пьесу, днем ее ставили, вечером играли спектакль.

В одной из таких пьес были выражены в стихах мои заветные мечты:

Сами станем королями,
Будет хлеб у нас у всех,
Завладеем мы полями,
Мир услышит вольный смех.

Но до смеха, до «Веселых ребят» и «Волги-Волги» было еще очень далеко…

Сцена нашего фронтового театра помещалась на железнодорожной платформе, и, для того чтобы во время неожиданных обстрелов артистам было куда спрятаться, декорацию изготовили из толстого уральского железа.

Иногда мы отправлялись на подводах на гастроли в сторону от железной дороги. В одной из глухих деревень Шадринского уезда мы играли в здании школы. Это был первый спектакль в здешних местах. Зрительный зал был переполнен. Играли мою пьесу «Хлеб», в которой пропагандировались хлебозаготовки для армии.

По режиссерскому замыслу предполагался эффектный финал одного из актов. Все действующие лица выхватывали сабли и замахивались на зрительный зал, как на воображаемого

противника. Задуманная мизансцена дала прямо противоположный результат. Неопытные зрители, увидев обращенные в их сторону сабли, молча и мгновенно выпрыгнули в окна и выскочили в двери. Зал совсем опустел.

Во время гражданской войны крестьянам было чего бояться: то приходили колчаковцы, то налетали всевозможные банды. Но даже и таким неожиданным финалом мы были довольны: спектакль смотрели с напряженным вниманием — пьеса была злободневная, играли артисты темпераментно. Но, видимо, слегка «перестарались».

Это был хороший урок. Мы поняли, что, конечно, хорошо уметь создавать эффекты, но, главное, надо предвидеть, какой от них может быть результат…

Около года вместе с III армией театр колесил по Уралу. Работали рука об руку со старым режиссером Вадимовым, который тоже оказался в армии.

Вместе вернулись в Екатеринбург. Жажда режиссерской деятельности обуревала меня.

Уже на первых порах жизни нового общества Советская власть проявляет заботу о духовном развитии всех слоев населения. Стоило нам с Пырьевым, которого, вернувшись из армии, я вновь встретил в Екатеринбурге, подумать о возможности организовать для екатеринбургской детворы свой театр, как нашлись и помещение, и кое-какие постановочные средства. Весной 1921 года состоялись первые представления детского театра.

Естественно, что нас, молодежь, призванную революцией, неудержимо тянуло к новому невиданному театру. Путь к новому не был прост. Энтузиазма у нас было через край, а кругозор недостаточно широк, познания ограниченны. Предстояло пройти неизведанный путь. Мы путались, ошибались, случалось, весьма серьезно заблуждались, но все же упорно шли вперед. Начали с пантомимы. Ставили «Отчего вечно зелены хвойные деревья?» и «Троль с большой горы». Играли, писали декорации. К тому же для детского театра я инсценировал «Принца и нищего» Марка Твена, а для театра екатеринбургского «Пролеткульта» спешно писал агитационную пьесу «Суд божий над епископом». Горячее было время!

Тогда ведь не было радио, и газеты выходили очень небольшими тиражами. Театр был настоящей политической трибуной.

Из Москвы до нас доходили слухи о революционной поэзии Маяковского, о театральном новаторстве Мейерхольда.

В стремлении покончить со старым молодежь рвалась к

новому, зачастую попирая и непреходящие культурные ценности. Грешили этим и мы с Иваном Пырьевым. Лозунги у нас были «сокрушительные»: «Разрушай окаменевшие формы искусства!», «Ломай застывшие традиции!», «Преодолевай косность и догмы старого театра!» Честно говоря, мы не очень-то разбирались в том, что именно следует ломать и сокрушать. Просто боялись отстать от времени.

В Екатеринбурге возник клуб под названием «ХЛАМ», что означало: Художники, Литераторы, Артисты, Музыканты. За неимением обуви и головных уборов члены «ХЛАМа» возвели в принцип хождение босиком и без шапок. В «ХЛАМе» проходили бурные дискуссии о путях нового, советского искусства, разрабатывались методы борьбы с искусством прошлого и искусством «враждебным». Это были своеобразные «методы». Члены «ХЛАМа» отправлялись на галерку театра или концертного зала, и, когда на сцене тенор, к примеру, начинал петь популярную в те времена песенку:

> За милых женщин,
> Прелестных женщин,
> Любивших нас хотя бы раз! —

мы начинали свистеть, шикать, греметь трещотками. Нас, правда, изгоняли из театра, но мало-помалу мы все же приобретали, хотя бы даже и скандальную, известность.

Директор библиотеки имени Белинского разрешил нам в определенные дни пользоваться одним из залов, и мы, вывесив четыре ярко намалеванные буквы «Х-Л-А-М», принялись репетировать там пьесы собственного сочинения. Мы выступали и на концертах с эстрадным репертуаром. У нас в ходу были акробатика, музыка, танцы, цирковые номера, которые мы, к месту и не к месту, вводили в любое представление.

Мы мечтали о театре, ведущем за собой массы, о спектакле по-настоящему революционном, остро социальном. И мечта эта сбылась. «ХЛАМ» поставил «Мистерию-буфф» Маяковского. Играли в цирке «Шапито». В спектакле участвовали цирковые артисты. И все остальные, по ходу действия, наравне с ними, лазали по веревочным лестницам, кувыркались по арене.

Выступление акробатов, жонглеров, гимнастов, как казалось мне, постановщику этого спектакля, придавало театральной постановке особую упругость, напористость, делало ее активной, впечатляющей, революционной по духу. Декорация спектакля являла собой прочно сколоченную деревянную конструкцию, изображавшую земное полушарие. Конструкция эта позволяла

осуществлять на сцене эффектные аттракционы и головокружительные акробатические номера. После второго показа «Мистерии-буфф» в екатеринбургской городской газете появилась рецензия под названием «Пустозвон». Думается, постановка наша уязвила «тихих», замаскировавшихся врагов революции, и они попытались нас ужалить газетной заметкой.

За газетной статьей последовал диспут — тогда диспуты были очень модны и распространены. На этом диспуте нас вовсю громили за несерьезность нашего предприятия. А между тем гротескность, социальная острота представления привлекали зрителей. Спектакль шел целую неделю при полном зале. По тем временам это был большой успех. Нас не только хулили — зритель, рабочий люд Екатеринбурга, горячо аплодировал нам.

Декабрь 1920 года выдался суровый. В неотапливаемом цирке работать стало просто невозможно. Не выдерживал трескучих уральских морозов и зритель.

В те дни в губнаробразе организовался театральный отдел. Меня взяли туда инструктором[1].

Как инструктору губнаробраза, мне пришлось курировать тот самый городской театр, в котором довелось некогда работать рассыльным. Дела в театре не ладились. Оперная труппа по своему составу могла петь только оперу «Демон», но средств для ее оформления найти не могли. Режиссер Вадимов решил взять валявшийся на пустыре старый конусообразный котел от какой-то огромной заводской машины и изобразить из него гору Казбек. Из этого котла должен был исходить пар, создавая иллюзию облаков. Послушав моего совета, Вадимов включил в работу над оперой артистов цирка.

К удивлению всей труппы, при помощи роты красноармейцев котел был водружен на сцену, а над конусом была подвешена спираль, на которой, как на карусели, катались Демон и Ангел. Циркачи то и дело подменяли оперных певцов. Выход Демона начинался с сальто-мортале, которое выделывал на сцене его дублер — артист цирка.

Несмотря на протесты отдельных представителей труппы, премьера все же состоялась. Но дальше пролога дело не пошло. Причиной этому был пар. Тот самый пар, который должен был идти из котла и окутывать железный «Казбек» облаками. При всех наших ухищрениях пар не шел. Тогда мы сообразили заменить пар… самоварным дымом. Добыли десять самоваров, поместили их внутрь котла и засыпали еловыми шишками.

Вначале эффект был потрясающий: синие клубы окутали «гору» и создали необычайное, сказочное впечатление. Но потом дым повалил все гуще и гуще. Он заволок сцену, а затем и

зрительный зал. Все исчезло за сизой пеленой. Слышались только кашель и чихание партера и ярусов. Самоварный дым из еловых шишек был особого свойства: он не уходил — ушел зритель.

Кстати сказать, театром не ограничивалась наша бурная деятельность на ниве искусства. Когда в 1920 году я стал работать инструктором губнаробраза, в числе многих других дел мне был поручен контроль за кинорепертуаром. Советские художественные фильмы в нашем городе еще не шли. В фильмотеке же хранились старые русские и зарубежные картины, в большинстве своем совершенно непригодные по своей идеологической направленности. Мы безжалостно вырезали из картин все, что не соответствовало революционному духу. Приходилось давать к этим старым, не отвечающим требованиям времени картинам новые вступительные тексты, переделывать надписи, перемонтировать отдельные эпизоды. Одним словом, призвав на помощь всю свою изобретательность, мы пытались старое превратить в новое. Иногда это удавалось, иногда же результат не оправдывал затраченных сил. Помню, среди многих приспособленных для проката фильмов была картина «Сатана ликующий» с Иваном Мозжухиным в главной роли. С увлечением занимался я монтажно-идеологической переработкой старых лент, и в результате увидели свет 20 залежавшихся фильмов. Так нежданно-негаданно в Екатеринбурге возникла «контора по перемонтажу».

В конце лета 1921 года в Екатеринбург на гастроли приехала студия Художественного театра. И. А. Пырьев в своей биографии писал об этой встрече со мхатовцами: «Они играли «Потоп» и настолько захватили нас своей игрой, что мы решили поехать в Москву и по-настоящему учиться искусству».

Политотдел III армии решил направить Пырьева и меня в Москву на учебу.

Нас премировали трофейными шинелями, командирскими шапками и сапогами. Взяв командировочные удостоверения и по котомке соли — соль тогда была вместо денег, на нее можно было выменять и хлеб, и другую еду, — мы отправились в столицу.

Поезда ходили без всякого расписания. Состав не раз останавливался в пути — кончались дрова. Пассажиры, вооруженные пилами, топорами, шли в лес. Тендер снова заполнялся большими сырыми чурками. Когда их бросали в топку, то из трубы фейерверком летели сонмы золотых искр. Это было очень красиво, особенно вечером. Последней порции дров хватило только до станции Лосиноостровская (теперь город Бабушкин). Оттуда до Ярославского вокзала шли по шпалам. В котомках за плечами остатки соли — весь наш капитал.

Мы были чрезвычайно удивлены и обрадованы, увидев бодро бегущий по привокзальной площади трамвай, и весь первый московский день, как мальчишки, прицепившись к буферам, с удовольствием катались на трамвае. Змеились, поблескивая серебром, рельсы, весело скрежетали на поворотах чугунные колеса, рассыпались яркие, как солнце в весенних лужах, звонки, щедро даримые улицам вагоновожатым.

Поездка в Москву была событием не только для нас, но и для всех окружающих. Накануне отъезда к нам в дом пришел екатеринбургский поэт Райский и принес стихи на смерть Блока с просьбой передать их в какой-нибудь московский журнал. Он же написал рекомендательное письмо к Алексею Максимовичу Горькому.

От смущения при встрече с Горьким я читал ему свои стихи. Это были лихие вирши.

И я лечу, преград не зная,
Над морем жизни пролетая,
Как чайка над пучиной вод.
Противоречия меня соткали —
Противоречий нет во мне.
Меня ведь нет —
Меня солгали.
Я наяву живу во сне.

Горький по-доброму улыбался в усы. Потом звонил куда-то, кого-то просил меня принять, помочь мне…

Первые месяцы жизни в Москве были временем исканий, временем сомнений и неопределенности. Больше всего мне хотелось стать актером.

Вдвоем с Пырьевым мы метались среди множества различных «течений» и «направлений», держали приемные экзамены всюду, где бы они ни объявлялись: в Камерный театр, в Театр революции, 1-ю студию Художественного театра, во 2-ю студию, в Грибоедовскую студию, в Пушкинскую студию, в Поле-новскую студию и т. д. и т. п.

В 3-й студии экзаменовал Евгений Богратионович Вахтангов. Он предложил мне этюд: «Петух ухаживает за курицей». Курицу должна была изображать незнакомая мне девушка, которая также экзаменовалась. «Курица» кокетливо кудахтала, а я петушился, прыгая вокруг нее на одной ноге.

Я был допущен ко второму туру испытаний, но на них не пошел. Обиделся. Мне казалось недостойным заниматься «петухами» и «курицами» в наше боевое революционное время.

Увидев в театре «Пролеткульта» спектакль «Мексиканец», мы наконец сделали свой окончательный выбор. Правда, предстояло еще выдержать экзамен. В конце концов мы своего добились. Из 600 претендентов было отобрано шесть. В их числе и мы с Пырьевым.

Во время экзаменов произошла оказия, о которой стоит рассказать.

В первый день приемных испытаний в зале, где нас экзаменовали актеры 1-й студии МХТ В. С. Смышляев и Татаринов, находилась Додонова, одна из руководительниц «Пролеткульта». Несмотря на то, что я был в красноармейской форме, я Додоновой, как теперь говорят, «не показался»: наверное, из-за моих длинных волос. После того как я исполнил этюд, она, коротко взглянув на меня, сказала, что я совсем не подхожу к пролетарской культуре по своему виду. При 600 претендентах такое суждение — полный крах. Помог случай. Меня пригласили в тот же вечер выступить с декламацией на концерте в клубе одной из фабрик Красной Пресни. Выхожу на сцену и вижу: в первом ряду — Додонова. Читал я стихи Маяковского. Аудитория встретила меня добрыми аплодисментами. Додонова пришла за кулисы и сказала:

— Молодой человек, сегодня я была против вашего приема в театр «Пролеткульта». Приходите, пожалуйста, завтра — мы посмотрим вас еще раз.

Конечно, я и без того боготворил Маяковского. А теперь и вовсе: он спас меня на экзамене. Вскоре представилась возможность лицезреть вблизи самого Владима Владимыча. В Москве той поры вечера Маяковского были довольно часты. К тому же Маяковский читал в «Пролеткульте» лекции о поэзии, сопровождая их чтением своих стихов. Потом, так сказать, в заключение вечера, выступали с его стихами мы — молодые актеры, подражая ему. Он, величавый, — то строгий, то улыбчивый — взирал на нас, благосклонно принимая наше старание. Однажды, когда поэт должен был выступать где-то в Подмосковье, он взял меня с собой. Я был безмерно счастлив. Читал, стараясь во всем быть похожим на своего кумира:

Разворачивайтесь в марше!
Словесной не место кляузе.
Тише, ораторы!..

Началась работа в театре. Утром занимались гимнастикой в саду «Эрмитаж». Вечером на сцене театра «Пролеткульта» мы с Пырьевым выступали в «Мексиканце».

«Мексиканец» был компромиссным, промежуточным явлением в театральной жизни Москвы. Соперничество реалистического театра, психологической игры и театра «левого», гротесково-буффонного только разгоралось.

Художником спектакля был учившийся до того у Мейерхольда Сергей Эйзенштейн, режиссером — В. С. Смышляев из 1-й студии МХТ. Актеры играли в психологической манере, более или менее по-мхатовски, а костюмы, декорации, свет, музыка были данью футуризму.

Эйзенштейн добился того, что ему доверили режиссуру третьего акта «Мексиканца», в котором происходит боксерский поединок между юным Фелипе Риверой, представляющим революционную Мексику, и американским боксером.

Эйзенштейн поставил себе задачу вместо иллюзорной игры в бокс дать на сцене живой азартный бокс и таким образом вызвать в зрительном зале особую остроту переживаний. Он бросил вызов прочно утвердившей себя «системе переживания» К. С. Станиславского. Добрый десяток лет он упрямо будет сначала в театральных постановках, а затем и в кинофильмах противопоставлять психологической игре, построенной по системе переживания, реальное делание физических процессов на сцене, в кадре. Отсюда стремление Эйзенштейна к замене в его спектаклях и фильмах актеров найденными в жизни типажами, к «всамделишности» действия.

Иногда я получал возможность сыграть в «Мексиканце» американского журналиста, а иногда выходил на сцену в роли американского боксера. Мексиканца Фелипе играл Иван Пырьев. По указанию Эйзенштейна в сцене бокса мы с Пырьевым дрались всерьез, в кровь разбивая друг другу носы.

Новизна постановки, революционность спектакля увлекали нас. Но мы были вторым составом, и играть нам приходилось довольно редко. А энергии было через край, и редкие выходы во втором составе пролеткультовского спектакля «Мексиканец», конечно, нас не удовлетворяли.

Мы с Пырьевым устроились статистами в Большой театр. Молодые желудки требовали своего: «Хлеб насущный даждь нам днесь» — и приходилось искать возможности подзаработать. Правда, в ту пору существенным были не деньги, а хлебный паек. И Большой театр открывал для нас эту возможность дополнительного питания. Но очень скоро счастье уползло. Уползло в буквальном смысле этого слова.

Шло представление оперы Бородина «Князь Игорь». Актеры выезжали на сцену на настоящих лошадях, а мы изображали убитых воинов. И надо же такому случиться: лошадь хана Кончака

стала пятиться — и прямо на меня! Тогда я поднял задник, на котором был нарисован половецкий стан, и уполз со сцены. После этого меня перестали допускать к участию в спектаклях.

Декабрь 1921 года. Голодная, трудная зима. Но первая московская зима, к счастью, была теплая. Москва укуталась в пышные снега. На улицах — сугробы. В них пробиты узкие проезды для повозок. Автомобилей почти не было. Самый изысканный деликатес тех дней — мороженые яблоки. Их продавали на улицах Москвы и крестьянки в овчинных шубах, и предупредительные буфетчики в театрах.

В «Пролеткульте» молодые актеры пламенно декламировали:

Да, мир такой,
Но мы его изменим.

В те годы нас частенько посылали то на заготовку дров, то на расчистку железнодорожных и трамвайных путей. Работали с азартом, шутили без конца. Шутили и на голодный желудок.

В пролеткультовской учебной студии актриса МХТа Гзовская ставила «Женитьбу». Я играл Жевакина. Сдавали этот спектакль К. С. Станиславскому. Ему не понравилось наше представление. Это была пора самозабвенного увлечения эксцентрикой, акробатикой. Мы были молоды и буквально ходили на голове.

В «Пролеткульте» мы использовали акробатические приемы. Мне, например, ничего не стоило с пола взлететь на крышку пианино, прыгнуть и оказаться на плечах партнера. Исполняя роли в драматическом спектакле, мы не ходили, а прыгали, не говорили, а вопили. Когда спектакль закончился, Станиславский долго сидел молча, видимо, раздумывая над тем, как бы повежливее отделаться от нас.

В Москве в цирке на Цветном бульваре мой добрый друг и наставник в искусстве акробатики Петр Корнеевич Руденко поставил эффектный номер «Горные орлы». Еще в Екатеринбурге, участвуя в постановке «Мистерии-буфф», он познакомил меня с азами акробатики. В Москве, куда переехал и Руденко, я снова стал его преданным учеником: акробатика была моей страстью. Посчастливилось и мне выступать в старом цирке на Цветном бульваре. Когда в группе Руденко заболевал кто-нибудь из артистов, он выпускал меня на замену, и я вместе с профессионалами-гимнастами совершал воздушные полеты.

Вскоре я перетащил Руденко в «Пролеткульт», и он преподавал нам акробатику. Без него немыслимо было в буффонноэксцентричной манере поставить «На всякого мудреца довольно простоты», как это сделал С. М. Эйзенштейн. Но прежде

я должен рассказать о том, как мы с Эйзенштейном встретились впервые.

Французское слово «эрмитаж» означает «уединенный уголок». Но московский «Эрмитаж» меньше всего соответствовал этому определению. В послереволюционные годы он сразу же превратился из модного места отдыха и развлечений состоятельной публики в шумливую центральную арену «Пролеткульта». Здесь кипели творческие страсти, рождались дерзкие замыслы, смелые планы и идеи. Здесь начался путь в большое искусство многих артистов и режиссеров, ставших впоследствии прославленными мастерами.

В театре «Пролеткульта» осенью 1921 года я встретился с молодым художником Сергеем Михайловичем Эйзенштейном. Ему тогда было 23 года, мне — 18. Оба мы были в солдатских шинелях. Оба мы поднимались по лестнице, направляясь в верхнее фойе для участия в уроке биомеханики, которую изобрел В. Э. Мейерхольд для физической тренировки актеров. Оказалось, что это он, Сергей Михайлович — так называли все в театре этого молодого человека, — будет преподавать нам театральную гимнастику, хотя по должности он художник театра.

— Вы знаете, что такое биомеханика? — спросил меня незнакомец таким неожиданно тонким голосом, что я еле удержался, чтобы не рассмеяться.

— Еще нет.

Он остановился и многозначительно изрек:

— Когда чего-нибудь не знаешь, начинай преподавать это! — и показал пачку книг, которую нес под мышкой.

Так при первом знакомстве я столкнулся с парадоксальным, эксцентрическим мышлением Эйзенштейна. Книги оказались на английском, французском, немецком языках, на которых он свободно говорил, читал и писал. Все они были посвящены проблемам гимнастики, физического действия и другим разнообразным исследованиям возможностей человеческого тела.

Впоследствии выяснилось, что Эйзенштейн научно и досконально изучал каждую проблему, с которой ему предстояло иметь дело[2].

Уроков по биомеханике ему было явно недостаточно. Не устраивала его и роль театрального художника. Он хотел стать режиссером. И уже сделал первый шаг на пути к этому поприщу, поставив третий акт «Мексиканца».

Вскоре мы организовались в группу. Нас было 19 молодых энтузиастов. И все мечтали о бродячем театре.

Из шести актеров, принятых осенью 1921 года в театр «Пролеткульта», пятеро — Александр Левшин, Александр

Антонов, Михаил Гоморов, Максим Штраух и я — впоследствии станут ассистентами кинорежиссера Эйзенштейна — «железной пятеркой» Эйзенштейна. Но начинали мы с бродячего театра.

Группа ставила своей целью приблизить искусство к народу. Она отрицала театральные подмостки, театральные здания, театральные декорации и прочие обыденные, по нашим тогдашним понятиям, атрибуты театра. Группа стремилась вывести театральные представления на улицы и площади. Это был актуальный, но неисполнимый замысел.

Наши разговоры с Эйзенштейном сразу приобрели принципиальный, деловой характер. Несмотря на то что я был моложе, мне помогал опыт работы в театре. Благодаря тому что с детства я крутился близ сцены, я мог без запинки выпалить любую цитату из любой классической пьесы, поражал своих товарищей знанием технических приемов сцены. Организуя первый рабочий театр «Пролеткульта», Эйзенштейн возвел меня в ранг одного из самых близких своих помощников, постоянно обращаясь ко мне то за советом, то за справкой.

В свою очередь Эйзенштейн сразу же познакомил меня со взглядами и принципиальными установками выдающихся западноевропейских режиссеров. Он очень настойчиво направлял наше сознание на многие горячие точки окружающего мира и кардинальные проблемы культуры.

Мы прошли у Эйзенштейна большую школу, засиживаясь в его комнате на Чистых прудах до глубокой ночи над книгами, теоретическими журналами, художественными монографиями. Читали, спорили не ради самообразования. Мы искали свой театр.

Вместо сцены, мечтали мы, в нашем театре будет ковер, который можно расстилать на любой площадке или на дворе, вместо декораций — легкая конструкция, пользуясь которой актеры будут играть, петь, танцевать и выполнять акробатические номера.

Мы назвали свой театр «ПереТру», сокращенно — «передвижная труппа», подразумевая, что терпение и труд все перетрут. «ПереТру» поселился на Воздвиженке, в доме, напоминавшем причудливую раковину (ныне это Дом дружбы на проспекте Калинина).

Рабочая молодежь, заполнявшая бывший особняк Морозова, встречалась здесь на уроках, лекциях, диспутах, представлениях с носителями различных, зачастую противоположных, взаимоисключающих течений и мировоззрений. Поистине все смешалось тогда в бывшем доме миллионера. К. С. Станиславский преподавал здесь свою систему; Мейерхольд

обучал биомеханике; Владимир Маяковский врывался со своими бунтарскими идеями; режиссер Форрегер призывал к футуристическому театру. Мы изучали марксизм, но в то же время нами всерьез изучалась теория психоанализа Зигмунда Фрейда. Анатолий Васильевич Луначарский читал лекции, в которых защищал традиции Малого и Большого театров и одновременно поощрял эксперименты левого толка. Михаил Чехов, популяризируя систему Станиславского, учил нас методам индийского йога Рамачараки. Будущие лефовцы во главе с Арватовым призывали к отрицанию наследия прошлого.

Как и всюду, в «Пролеткульте» велась тогда борьба разных течений, направлений. Здесь можно было услышать разное толкование революционных задач. Нельзя рассматривать «Пролеткульт» того времени как единое целое. Одни пролеткультовцы требовали закрыть Малый театр, разогнать Художественный и запретить музыку Чайковского, которого они считали выразителем духа «помещичьего парка», другие яростно отстаивали культурные традиции русского и мирового искусства.

Мы стремились внимательно разобраться в калейдоскопе пролеткультовских тенденций, понять ошибки, чтобы не выплескивать и положительных достижений той бурной поры.

Перевес в области искусства и культуры был еще на буржуазной стороне. Старая интеллигенция была косной, неподвижной, она с недоверием воспринимала революционные лозунги, и только немногие ее представители безоговорочно перешли на сторону революционного пролетариата.

Да, к сохранению старых театров мы относились как к охране памятников старины. В общем, негативно. Революционное рвение молодых бунтарей в деле отрицания старого иногда заходило слишком далеко, и Владимир Ильич Ленин должен был сказать: «Без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру — без такого понимания нам этой задачи не разрешить»[3]. А мы слишком прямо понимали лозунг, который ежедневно слышали, распевая «Интернационал»: «Весь мир насилья мы разрушим до основанья, а затем — мы наш, мы новый мир построим…» И на воротах «Пролеткульта» висел плакат, категорично провозглашавший: «Кто не с нами, тот против нас». Мы не умели тогда выделить в старом то, что необходимо было взять с собой. Все революционное делалось, по нашему мнению, в противовес старому. Процесс разрушения старого был, с нашей точки зрения, положительным и революционно-прогрессивным. «На обломках старого» левые пролеткультовцы предлагали строить небывалое

пролетарское искусство. Что такое «пролетарское искусство», никто толком объяснить не мог. Его предстояло создать.

Решено было поставить на новый лад пьесу А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты». В парадном зале морозовского особняка мы повесили трапецию, натянули проволоку, установили станки для акробатики, сделали арену с мягким ковром, чтобы удобно было крутить сальто. Придумали своеобразную афишу:

на ВСЯКОГО мудреца ДОВОЛЬНО простоты.

Набранные аршинными буквами два из пяти слов названия пьесы Островского — ВСЯКОГО ДОВОЛЬНО — как бы определяли творческие задачи спектакля.

Надо сказать, что театр 19-ти был весьма своеобразным зрелищным предприятием. У нас не было многого, без чего немыслим театр. Не было театральной сцены, реквизита, рабочих сцены, гримеров, бутафоров, электротехников. Актер Иван Языканов, в прошлом портной, научил нас кроить и шить. С помощью одного только плотника соорудили декорации. Сами шили костюмы, сами изготавливали реквизит. Мне довелось принимать деятельное участие в оснащении спектакля, исполняя роль заведующего монтажной частью. Кое-что мы заказывали в кузнице, механической мастерской, но доводить, дорабатывать оборудование приходилось самим.

Уже сама подготовка спектакля вызывала огромный интерес. Как-то посмотреть на нас заявились редкие в ту суровую пору иностранцы. На показ мы решили выставить наши занятия акробатикой. Большая кушетка из особняка с очень мощными пружинами служила своеобразным батутом. Мы с разбега крутили сальто, и в тех случаях, когда перекручивали, кушетка нас спасала. Падая на ее пружины, незадачливые акробаты оставались живы и невредимы.

Решив блеснуть классной акробатикой, я разбежался, сильно, высоко прыгнул, спружинил на кушетке и… через несколько мгновений стоял на ногах. Но, к моему удивлению, никаких зрителей кругом не было. Оказывается, я вылетел из бельэтажа через большое окно во двор и благополучно приземлился в куче песка. Привыкшие ко всему истопник и его собака равнодушно взирали на меня. «Фу ты, черт, не оценили», — улыбнулся я про себя и помчался в зал… повторять прыжок.

Когда я теперь сижу в президиуме на торжественных вечерах в Доме дружбы, то невольно вспоминаю, как полвека назад я шел через этот зал по тонкой проволоке, крутил здесь сальто.

…Спектакль состоял из решенных в жанре эксцентриады кусков — аттракционов, смонтированных в определенном порядке. Впоследствии Эйзенштейн, теоретически осмысливая этот метод, назвал его «монтажом аттракционов». В пьесу Островского мы включали злободневные политические диалоги и иронические песенки и куплеты. К примеру, эмигранты-контрреволюционеры, выставленные из России, поют:

Париж на Сене,
И мы на сене.
Пуанкаре — одно спасенье.

Подобные публицистические тексты менялись в зависимости от международной и внутренней обстановки.

В спектакль были включены многочисленные гимнастические, акробатические и музыкальные номера, с помощью которых пародически заострялось содержание той или иной сцены, реплики. Вот Александр Антонов, игравший Крутицкого, с пафосом говорит Мамаевой, роль которой исполняла Вера Яну-кова, свою реплику: «Хоть на рожон полезай!», а она тут же ловко влезает на шест, который держит Антонов, и начинает там кувыркаться…

Мысль осовременить комедию А. Н. Островского явилась Эйзенштейну на мхатовском представлении «На всякого мудреца довольно простоты». Он решил, использовав схему сюжета комедии, перенести ее действие в сегодняшний день. Для этого пришлось перелицевать роли. Мамаев стал Милюковым — Проливным. (Это прообраз кадета Милюкова, в свое время много говорившего о необходимости завоевания проливов, ведущих из Черного моря в Средиземное.) Крутицкий обратился в одного из организаторов интервенции против Советской России — маршала Жоффра. Гусар Курчаев расщепился в трио врангелевских гусар. Голутвин стал международным политическим авантюристом.

Спектакль, как я уже говорил, основывался на приемах клоунады, эксцентрики, народного балагана.

Я играл роль Голутвина, международного авантюриста, человека, не имеющего занятий. На мне были черная полумаска с зелеными электрическими глазами, фрак, цилиндр. Я летал на трапециях, исчезал, как цирковой иллюзионист, играл на концертино, стоял на голове, ходил по проволоке со сцены на балкон через весь зрительный зал и делал еще множество подобных номеров, оправдывая название спектакля «Всякого довольно»…

Один акт еще не готового спектакля мы показывали в

Большом театре на юбилее В. Э. Мейерхольда. Я дирижировал шумовым оркестром, состоящим из кастрюль, бидонов, пищалок, банок, склянок и прочих «подручных материалов».

Помню, как привычно пошел я по проволоке, протянутой со сцены через весь зрительный зал к третьему ярусу. Но произошло непредвиденное. Артист-акробат Михаил Эскин, который за пять минут до моего канатоходства съезжал на зубнике по канату с яруса на сцену, так обильно смазал блок, скользящий по проволоке, что изрядно намаслил ее. Как только я добрался до «опасного» участка, моя лосевая канатоходская обувь стала скользить. Несколько раз, отчаянно балансируя оранжевым зонтом, я сползал от близкого — вот он, рукой подать — яруса к центру зала. Я никак не мог выбраться на барьер яруса, и номер стал поистине смертельно опасным. Музыка гремела, публика смеялась, аплодировала, полагая, что все это так и задумано постановщиками. Наконец прибежали с багром догадавшиеся, в чем дело, Левшин и Гоморов, и перепуганный Эс-кин протянул мне с яруса спасительный пожарный инструмент. Я схватился за него, и меня подтянули к барьеру яруса.

Молодой задор и озорство, с которыми исполнялся спектакль, способствовали большому успеху эксцентрической затеи. Но, по сути говоря, спектакль можно отнести к тем формальным «загибам» и «безумствам», о которых позже писал сам С. М. Эйзенштейн.

Однако в работе над первым эйзенштейновским спектаклем сформировался костяк коллектива, который осуществил в 1924 году постановку «подлинно советского», по оценке «Правды», историко-революционного фильма «Стачка», а затем в 1925 году создал «Броненосец «Потемкин»».

К кино впервые мы обратились весной 1923 года. Когда спектакль «Всякого довольно» был готов, он так оброс всякого рода оборудованием, что не смог бы сдвинуться с места. Выступления на заводских дворах, городских площадях, в деревнях и захолустьях остались мечтой.

Отяжелевший «ПереТру» был оставлен в Москве и стал стационарным театром. В стремлении «обогатить» спектакль эйзенштейновцы решили изменить дневник Глумова кинолентой. «Кинодневник» — наш первый фильм.

Этот маленький фильм был сделан под влиянием заграничных боевиков, изобиловавших погонями и драками. Были в нем и гонки на автомобилях, и прыжки с аэроплана, и балансирование на карнизах крыш, и многое другое в том же роде.

Помню, я изображал похитителя дневника Голутвина в

манере Гарри Пиля и мне при погоне нужно было прыгать с самолета в машину. Мы сделали попытку снять это в натуре. Поехали на аэродром. Но, к счастью, организаторы съемки вскоре убедились в том, что невозможно обеспечить совпадение скоростей автомобиля и самолета.

В конце концов нужный кадр сняли. Я прыгал в движущуюся машину с балкона. При этом повредил спину Александру Левшину и вывернул палец Михаилу Гоморову, которые по-цирковому страховали меня в машине.

«Кинодневник» мы снимали весной 1923 года, а 20 ноября 1922 года я пришел на Первую госкинофабрику, чтобы впервые участвовать в киносъемках. Не помню, какой именно фильм снимали в тот день в студии на Житной, 29. Не помню и той эпизодической роли, которую мне, актеру Рабочего театра «Пролеткульта», предложили для кинодебюта. Память сохранила число — 20 ноября — и то, что перед началом съемки шел оживленный разговор о предстоящем образовании СССР. «Это хорошо, — говорили собравшиеся в павильоне. — У нас будет огромная могучая страна, союзные республики будут помогать друг другу и дела пойдут лучше».

Мы, пролеткультовцы, выступали на заводах, фабриках и городских площадях с концертами, посвященными образованию СССР. Создание СССР проходило в атмосфере всеобщего воодушевления.

Вспоминается Москва того времени. Материальная скудость (промышленность только-только оживала, и все необходимое для жизни приходилось приобретать на многолюдных московских толкучках-барахолках в районе Смоленской площади и возле знаменитой Сухаревой башни, туго было и с питанием) и небывалый подъем духовной жизни. Выразительные, бьющие прямо в сердце плакаты — они встречали всюду — зримо рассказывали о том, чем живет страна, какие сегодня у нее заботы. Начала свои передачи первая Московская радиостанция имени Коминтерна. Таинственный черный ящичек — детекторный приемник — манил к себе. Люди по очереди прислоняли ухо к устройству, воспроизводящему звук, с восторгом слушали голос Москвы. Одно за другим открывались новые высшие учебные заведения и курсы. Работало великое множество клубов, театральных и художественных студий. Москва, что называется, бурлила идеями. Стремительно рос интерес к книге. Книжные ларьки и развалы, тянувшиеся вдоль стены Китай-города от Лубянской площади до Зарядья, привлекали к себе рабфаковскую молодежь, многочисленную и многоликую московскую научную и художественную

интеллигенцию. В любое время года здесь толпился народ. Москва — огнедышащий вулкан науки и искусства, магнит, притягивавший к себе молодые сердца искателей.

Велик был интерес к театрам. Примечательно, что театральные залы заполнила новая публика. Рабочие с заводов, с семьями, целыми коллективами организованно приходили в театры, и часто талантливые юноши и девушки из их среды становились самоотверженными студийцами, первыми сформированными уже при новой власти советскими актерами.

В Политехническом музее шумно проходили поэтические вечера и публицистические диспуты на самые острые темы. Помню яростный открытый диалог А. В. Луначарского с московским митрополитом ученым-церковником Введенским о вере и безверии, в котором нарком просвещения утверждал новые принципы жизни, новую веру — веру в грядущий коммунизм.

Интенсивная духовная жизнь Москвы привлекала к себе внимание всего мира. Молодежь далеких окраин нашей многонациональной страны стремилась в Москву. Когда мы с Пырьевым пришли держать экзамен в студию Центральной арены «Пролеткульта», то увидели среди сотен претендентов молодых людей с Кавказа и из Средней Азии, с Украины и из Сибири.

Не только на учебу, но и для решения неотложных вопросов экономического и культурного строительства в центр, в Москву, всеми возможными, трудными в ту пору путями спешили посланцы народов, говорящих на ста языках. Нет-нет да и мелькнет среди пестрой московской толпы узбекский халат или кавказская черкеска, украинская рубаха или сшитая из оленьих шкур малица посланца тундры.

Москва постановлением Первого Всесоюзного съезда Советов была признана столицей СССР, но еще раньше, в предшествующие решающие годы революции и становления Советской власти она фактически стала не только главным административным, но и главным духовным центром огромной многонациональной страны.

Но вернусь на съемочную площадку.

Студия помещалась на втором этаже. По нынешним понятиям, она была смехотворна мала. У студии стеклянные стены, стеклянный потолок — кинематографисты ловили свет, света электрического остро не хватало. Вместо осветительной аппаратуры огромные железные корыта, подвешенные на стояках. В этих «корытах», как мечи в ножнах, были закреплены толстые угольные стержни. Их подталкивали друг к другу палочками, и при определенном сближении между электродами повисала вольтова дуга. Горела она неравномерно: то ярко, то не очень, то

мигала, сильно чадя.

Проведя на съемках несколько часов, я почувствовал резь в глазах, будто мне насыпали в них песку. Осветитель Вася Кузнецов дружески посоветовал на ночь прикладывать к глазам гущу спитого чая. Иначе, говорил он, ни за что не заснешь. Все это дало мне определенный опыт. На съемках «Кинодневника» я чувствовал себя ветераном кинематографа.

…«Мудреца» группа Эйзенштейна создавала в самозабвенном увлечении театром «физического действия». Отталкиваясь от биомеханики Мейерхольда, от театральной эксцентрики, Сергей Михайлович шел по пути слияния театра с цирком и мюзик-холлом. Сцена у нас была превращена в своеобразную цирковую арену, причем действие спектакля часто выносилось непосредственно в зрительный зал. Многочисленные акробатические, гимнастические и музыкальные номера, или, как их называл Эйзенштейн, аттракционы, в конечном счете должны были донести до зрителя агитационное значение спектакля. «Кинодневник» — еще один сильный аттракцион! С этим и приступали к работе.

В итоге наших стараний получился 120-метровый пародийно-приключенческий фильм, органично входящий в ритм пародийного спектакля. В фильме-дневнике прием трансформации образов пьесы Островского получил кинематографическое развитие. В кинофильме приспособленец Глумов, сделав кульбит, превращался в то, что всего желательнее было для сильных мира сего. Для Крутицкого — Жоффра он волшебно превращался в многоствольное орудие, перед Мамаевым — Милюковым, любителем поучений и нравоучений, он представал в виде терпеливого осла, а для тетки, жаждавшей поцелуев, являлся в виде младенца, которого она может безгрешно приласкать.

Делая «Кинодневник», Эйзенштейн не думал о возможных последствиях этого шага. А между тем этот маленький фильм стал для Эйзенштейна и его соратников практической школой освоения кинематографической специфики. Работа над «Кинодневником» сослужила великую службу — она столкнула режиссера-новатора Эйзенштейна с театральной орбиты и вывела его на орбиту кинематографическую. «Кинодневник» проклюнул скорлупу яйца.

Новый спектакль Рабочего театра «Москва, слышишь?», по нашему замыслу, должен был в агитационно-публицистической форме рассказать о революционной борьбе германских рабочих. По сравнению с агитаттракционом «Всякого довольно» он обладал новым качеством. Здесь была сделана попытка

обращения к сюжетным приемам, но не с целью образного отражения действительности, а, как и в предыдущем спектакле, для создания точно рассчитанных драматических аттракционов, которые должны вызывать у зрителя определенные рефлексы.

Чего греха таить, спектакль страдал и схематизмом, и наивностью. Представьте себе хотя бы вводную сцену пьесы.

Секретарь стачечного комитета Курт видит на городской площади губернатора, помещика и фабриканта графа Сталя в окружении префекта полиции, лидера «желтых» социалистов, епископа, американского банкира, двух «прихлебателей» — поэта и художника и кокотки Марго. Губернатор целует кокотке ногу. Увидев проходящего Курта, кокотка капризно требует, чтобы он тоже поцеловал ей ногу. Курт плюет на ногу кокотки, и она бьет его хлыстом. Курта тут же арестовывают, и граф приказывает отправить его в тюрьму, бить плетьми и посадить в карцер.

Такого рода драматургический материал просто немыслимо было представлять в плане психологической драмы. В сценическом решении гротеск и цирковая эксцентрика снова заняли ведущее место. Например, ножку кокотки украшали браслеты и массивные золотые часы. На сцену она въезжала на двугорбом живом верблюде. (Его через всю Москву приводили на наше представление из Зоологического сада.)

Гнев зрительного зала к губернатору графу Сталю, сочувствие к германским рабочим в спектакле трактовались с лобовой прямолинейностью. По всем данным, спектакль не мог не быть примитивным, плоским. Но тем не менее Максиму Штрауху, Юдифь Глизер, Александру Левшину, Михаилу Гоморову, Эрасту Гарину непостижимым образом удавалось этого избежать. Кроме участия в режиссуре я играл в спектакле рабочего-революционера Курта. Роль необычайно сложная, поскольку мой Курт был без единой живой черты. В общем, в этом нашем спектакле действовали классовые схемы. Спектакль потрясал зрителя кричащей обнаженностью темы и удивлял отсутствием реальных, психологических мотивировок поведения действующих лиц. А между тем Сергей Михайлович вовсе не унывал и смело шел дальше. В борьбе со старым театром он был непримирим. Он хотел нанести окончательный удар театральному бытовому отражательству и с этой целью решил поставить созданную по его заказу Сергеем Третьяковым пьесу «Противогазы» в реальной заводской обстановке.

Преклоняясь перед дерзкой мыслью учителя, все мы горячо взялись за дело. На заводе, где ставили спектакль, действительно не осталось и тени театральной условности. Эйзенштейн решил вместо декораций использовать настоящие машины. Мы нашли на

газовом заводе цех, который был наполовину занят машинами. На свободной части построили амфитеатр на 500 мест, а там, где положено быть декорациям, стояли машины.

В основе сюжета лежал подлинный случай из жизни — рабочие завода спасли свое предприятие от взрыва во время аварии. Уже не было трюков, цирковых аттракционов, но драматический эффект достигался с помощью заранее рассчитанного эмоционального воздействия сценических эпизодов-аттракционов.

Не обошлось и без курьезов. Я играл роль старухи, которая в сердцах била рабочего (его играл Михаил Гоморов) иконой по голове. Икона должна была расколоться надвое, к вящему огорчению бабушки. Для этого икону заранее подпиливали. Но иногда делали это небрежно, и мне приходилось бить Гоморова вторично, к тому же с удвоенной силой. Это вызывало у него не ту реакцию, на которую рассчитывали авторы.

В звуковой части спектакля были использованы производственные шумы, заводской гудок, пневматические молотки, листы железа, по которым били клепальщики. Актеры играли без грима.

В финале спектакля, после ряда драматических событий, в частности ликвидации аварии, происходил пуск машин. В этом и заключался главный эффект представления. Спектакль был приурочен к очередной смене рабочих — вместо артистов к машинам подходили рабочие и пускали в ход газовые агрегаты. Появлялись голубовато-фиолетовые языки пламени — завод начинал работать, а публика спешила на трамвай. На наш спектакль ходили, пока устраивались просмотры, по пригласительным билетам. Кассового успеха спектакль не имел. После первых трех представлений свободных мест становилось все больше и больше. Спектакль угас. Я думаю, что это происходило еще и оттого, что негримированные артисты «Пролеткульта», изображавшие рабочих, все же должны были пользоваться театральными приемами. Смешение театральных условностей с настоящей заводской действительностью, увы, не выросло в новое театральное зрелище. Безоглядный левацкий загиб, стремление противопоставить себя всей истории мирового театра привели нас к тому, что мы потеряли зрителя. Эстетика Эйзенштейна вошла в конфликт с законами сцены.

История с «Противогазами» дала нам повод и материал для размышлений, для обоснованных выводов на будущее. Вывод был таков: надо идти работать в кино, ибо кино — искусство миллионов, в кино больше возможностей создавать то новое, революционное, агитационно-действенное и преобразующее мир

искусство, к которому мы стремились со всем пылом и страстью юности, разбуженной революцией и призвавшей ее к активному творчеству.

Необходимо заметить в связи с этим, что вся наша «левацкая» практика пролеткультовской деятельности была вызвана отнюдь не только стремлением во что бы то ни стало ломать старые каноны искусства. Это были боевой протест против всяческой рутины, против замыкания искусства в рамках индивидуального, желание открыть новые законы и средства выразительности для того, чтобы с их помощью утверждать идеи нового искусства, тесно связанного с жизнью, решать выдвигаемые жизнью задачи. Мы хотели служить своим искусством революции, и все ухищрения в области формы, наше формотворчество той поры в конечном счете являлись не столько данью формализму, сколько периодом поисков, отмеченным порой крайностями и перегибами, но все же имевшим определенную социальную направленность. Только этим и можно объяснить тот факт, что никто из эйзенштейновской группы не примкнул ни к футуристам, ни к имажинистам и прочим «истам», ни к левым загибщикам из «Пролеткульта». Мы пошли не в «Пролеткино» — киноорганизацию в какой-то мере пролеткультовского толка, а на Первую госкинофабрику, где занялись разработкой историко-революционной тематики.

Становление советского кино — беспрецедентное явление в истории искусства. Декрет СНК о национализации частной кинопромышленности, принятый в августе 1919 года, вызвал издевательскую критику буржуазной печати и некоторых представителей старой интеллигенции. Критики заявляли, что из этого ничего не выйдет. Государственное кино, утверждали они, означает не что иное, как то, что художники становятся государственными служащими. Дескать, искусство при этом погибнет. Но практика показала, что именно в советских условиях появилось не просто кино, а большое киноискусство.

В то время, когда в муках рождалось советское кино, мы были окружены божествами прошлого и нам прежде всего необходимо было разобраться в том, что брать с собой из этого прошлого и что без сожаления выкинуть за борт.

Происходила небывалая переоценка ценностей. Впрочем, легче всего со старым: либо его отрицать, либо ему подражать — дело ясное. Но как трудно создавать неведомое, новое искусство!

Великая Октябрьская социалистическая революция впервые открыла реальные возможности для планового и всестороннего использования кинематографа на благо народа.

В принятой VIII съездом весной 1919 года новой Программе

партии кинематограф был поставлен в один ряд с библиотеками, школами для взрослых, народными университетами и другими учреждениями внешкольного просвещения, призванными служить самообразованию и саморазвитию рабочих и крестьян.

В созданные по инициативе В. И, Ленина агитационноинструкторские поезда ВЦИКа включались киновагоны и автокинопередвижки, обеспечивающие бесплатную демонстрацию фильмов для населения.

Уже на первых порах развития советской кинематографии ею решаются новые, социальные по своей сути задачи. «Дело идет о создании совершенно нового духа в этой отрасли искусства и просвещения… — писал А. В. Луначарский, возглавлявший тогда Народный комиссариат просвещения. — Мы должны помнить, что социалистическое государство должно придать социалистический дух и кинозрелищам».

Луначарский предлагает прежде всего сосредоточить внимание на кинохронике и на создании пропагандистских научных и художественных фильмов. Среди последних он выдвигает на первый план фильмы, названные им культурно-историческими.

Для конкретизации этой программы и подготовки сценариев при Московском и Петроградском кинокомитетах создаются литературно-художественные отделы, к работе в которых привлекаются крупнейшие писатели того времени: Алексей Толстой, Александр Серафимович, Валерий Брюсов, Андрей Белый — в Москве, Максим Горький, Александр Блок, Корней Чуковский — в Петрограде.

В этом проявилось великое доверие новой власти, партии большевиков к молодому, еще не сформировавшемуся до конца, многими авторитетами не признаваемому за искусство кинематографу.

Вряд ли можно было рассчитывать на немедленный результат от привлечения к работе в кино крупнейших литераторов, величайших эрудитов своего времени. Но пройдет не более десятилетия, как окрепшее советское киноискусство откроет счет блестящему ряду киноэкранизаций — «Мать» режиссера Вс. Пудовкина, «Тихий Дон» О. Преображенской и И. Правова, «Чапаев» братьев Васильевых, «Гроза» и «Петр Первый» В. Петрова и многие, многие другие замечательные картины, созданные на основе великолепных романов, повестей, драматических произведений.

А тогда в 1919 году, в самом начале пути, Алексей Максимович Горький, увлеченный идеей культурно-просветительской функции кино, составляет обширный, детально

разработанный тематический план киноинсценировок по истории культуры, начиная с ранних этапов развития человеческого общества и кончая новейшим временем. Сам он пишет сценарий из жизни первобытного общества.

Не надо забывать, что кино в ту пору было немым. Для него не жалел своего красноречия Горький, с интересом снимался в немом кино великий Толстой, в качестве актера в нем выступал талантливейший поэт революции Владимир Маяковский. Конечно, внимание правительства, участие крупнейших деятелей культуры поднимало авторитет кинематографа.

Организованный при Московском кинокомитете научный отдел привлекает ведущих ученых к разработке тематических планов производства научных и учебных картин. В Москве и Петрограде объявляются конкурсы сценариев на темы: «К первой годовщине Красной Армии», «И. С. Тургенев» (в связи со столетием со дня рождения писателя), на темы социально-революционного характера.

Строительство советской кинематографии начиналось в годы гражданской войны. В условиях экономической разрухи, саботажа бывших предпринимателей, острого недостатка пленки производство фильмов было крайне ограниченным. Силы советской кинематографии были сосредоточены на решении трех актуальнейших задач: информирования трудящихся о событиях на фронтах гражданской войны и строительстве Советского государства, разъяснения текущих лозунгов большевистской партии и Советской власти, популяризации среди трудящихся научных и технических знаний, а также произведений классической литературы.

Первую из этих задач решала кинохроника, являвшаяся средством наглядной агитации фактами. Партия обращала особое внимание на постановку агитации кинохроникальными фильмами. Школу революционной кинохроники прошли почти все первые советские киноработники, в ней они овладевали материалом новой, революционной действительности и искали пути образного ее истолкования. Отказавшись, как от чуждой нам, бесстрастной объективистской фиксации фактов буржуазной кинохроники того времени, советские документалисты пришли к осмысленному, идейно-направленному отображению событий. Вторую задачу — разъяснение текущей политики — решали игровые сюжетные агитационные фильмы. Надо сказать, они были весьма доходчивы. Именно в агитфильмах были сделаны первые в художественной кинематографии попытки образного отображения революционной действительности, и поэтому они пользовались особой любовью у нового, рабоче-крестьянского

зрителя. Их развозили по стране, объятой пламенем гражданской войны, агитпоезда и агитпароходы. Это были кинолубки, примитивные и наивные по сюжетам и актерскому исполнению ролей. Некоторые из них посвящались важнейшей в тогдашних тяжелейших условиях санитарно-просветительской тематике. Из этих фильмов выросла могучая отрасль научно-популярного кино. Параллельно с этим решалась и третья задача — популяризация научного и культурного наследия.

Из огромного наследия классической литературы для экранизации отбирались главным образом такие произведения, которые показывали бесправие трудящихся в царской России: «Поликушка» по Л. Толстому, «Сорока-воровка» по А. Герцену, «Герасим и Му му» по И. Тургеневу. В этих экранизациях не было еще принципиально нового прочтения произведений классической литературы, однако они отличались от дореволюционных экранизаций тщательностью постановки, привлечением в кино выдающихся театральных актеров — Москвина, Пашенной, Гзовской и других.

Дореволюционное русское кино увлекалось экранизацией литературных произведений. Однако частные предприниматели, в чьих руках находились производство и прокат, были заинтересованы только в прибылях. Экономя на постановочных расходах, они в большинстве случаев не представляли режиссерам, актерам и операторам возможности широких творческих поисков и ориентировали их по преимуществу на экранизацию модных у обывателей произведений бульварной литературы. Мне в юности довелось пересмотреть десятки подобных салонно-психологических драм. Названия лент говорят сами за себя: «Смят и растоптан мой душистый цветок», «Любовь поругана, задушена, разбита», «Бурей жизни смятые» и другие.

Дельцы русской кинематографии встретили Октябрьскую революцию враждебно. Владельцы киностудий, кинотеатров, прокатных контор саботировали мероприятия Советского государства, игнорировали революционную тематику: из 150 фильмов, выпущенных частными фирмами в 1918 году, не было ни одного, в котором хотя бы упоминалось о социалистическом перевороте в России. Правда, учитывая требования Советской власти, некоторые частные студии расширили работы по экранизации произведений художественной литературы. Однако экранизации нередко являлись поводом для пропаганды реакционной идеологии.

Более открытый и острый характер саботаж кинодельцов принял в экономической области. Владельцы кинотеатров стали закрывать свои представления. А когда местные Советы

возобновляли работу этих театров, кинопредпринимательские организации объявляли бойкот не только реквизированным кинотеатрам, но и прокатным конторам, снабжающим эти театры картинами.

Хозяева киностудий стали прятать и уничтожать аппаратуру, пленку, готовые фильмы, подделывать бухгалтерские книги, терроризировать сотрудников, сочувствующих Советской власти. Крупные кинопромышленники стали покидать свои предприятия и перебираться сначала в лагерь белогвардейцев, а потом — за границу.

В этих условиях, когда развал, полная дезорганизация кинопромышленности становились, казалось бы, неизбежными, В. И. Ленин подписывает уже упоминавшийся мною декрет о переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата по просвещению. На этом историческом, а для нас, кинематографистов, просто основополагающем документе стоит дата — 27 августа 1919 года. В первом параграфе говорилось: «Вся фотографическая и кинематографическая торговля и промышленность как в отношении своей организации, так и для снабжения и распределения относящихся сюда технических средств и материалов передаются на всей территории РСФСР в ведение Народного комиссариата по просвещению».

День подписания декрета принято считать официальной датой ликвидации русской капиталистической и начала советской социалистической кинопромышленности.

Переход киностудий в руки государства укрепил и расширил возможности советской кинематографии, но сразу воспользоваться этими возможностями не удалось. Не хватало электроэнергии, съемочной и осветительной аппаратуры, пленки. Были трудности и с творческими кадрами. Некоторые известные режиссеры и актеры эмигрировали на Запад, многие занимали выжидательную позицию. Из начавших работать в советской кинематографии раньше других необходимо вспомнить сегодня режиссеров В. Гардина, Л. Кулешова, В. Касьянова, Б. Михина, А. Пантелеева, И. Перестиани, А. Разумного, Б. Светлова, режиссера-оператора Ю. Желябужинского, операторов Г. Гибера, П. Ермолова, А. Левицкого, А. и Г. Лембергов, П. Новицкого, Э. Тиссэ, художников В. Егорова, С. Козловского.

В октябре 1919 года начала работать Московская государственная школа кинематографии. Ее возглавил режиссер В. Гардин. Показательно, и это крайне важно подчеркнуть, зафиксировать в памяти идущих нам на смену поколений, что коллективом школы был поставлен в 1920–1921 годах первый

советский художественный фильм с символическим названием «Серп и молот».

Фильм был заказан школе Всероссийским фотокиноотделом как рядовой агитфильм на «производственную тему». Однако в процессе работы над сценарием, авторами которого были студент школы — старый большевик, в прошлом рабочий А. Горчилин и преподаватель Ф. Шипулинский, возникла мысль использовать отпущенные на постановку средства для создания полнометражного игрового фильма на самую актуальную тему современности — о союзе города с деревней. Руководитель школы В. Гардин взял на себя режиссуру.

Сюжетной основой фильма служила история семьи крестьянина-бедняка Ивана Горбова. Задавленный нищетой, угнетенный зависимостью от кулака, Горбов вынужден отправить на заработки в город взрослых детей Петра и Агашу; с ними вместе уходит друг Петра — батрак Андрей Краснов (роль которого исполнял Вс. Пудовкин, в то время студент киношколы). Далее картина рассказывает о жизни Петра, Агаши и Андрея в Москве, об их работе на заводе, о женитьбе Андрея на Агаше и уходе Петра и Андрея в Красную Армию. Агаше с ребенком пришлось вернуться в деревню, где она снова попала в зависимость от кулацкой семьи Кривцовых. Петр погибает на фронте, а раненый Андрей возвращается домой и разоблачает кулаков, прятавших хлеб от продовольственных отрядов.

В «Серпе и молоте» была широко изображена социальная обстановка, представленная не только многочисленными массовками в натурных сценах на заводе, на фронте, в деревне, но и документальными кадрами, воссоздающими подлинный быт того времени (эпизоды на московских улицах, на рынке, на железной дороге).

Реалистические черты сценария и режиссуры были дополнены и развиты искренней и темпераментной игрой молодежи Госкиношколы. Снимал фильм Эдуард Тиссэ, принесший в коллектив киношколы свой богатый опыт оператора-хроникера, опыт пейзажных съемок, съемок портретов и массовок на натуре, умение передать с помощью кинокамеры воздух, глубину пространства, атмосферу действия. Это придавало изобразительному решению «Серпа и молота» то ощущение жизненной достоверности, которого не было ни в дореволюционных художественных фильмах, ни в агитфильмах советского времени.

Конечно, в этом первом советском фильме на современную тематику много было наивного, прямолинейного, откровенно дидактического. Еще только нащупывался, предугадывался

магистральный путь советской кинематографии.

Поисков путей воплощения новых, рожденных революцией характеров и сюжетов требовали и от начинающих кинематографистов, и от мастеров новаторства.

Художником-новатором, одним из первопроходцев был Л. Кулешов. Он стремился утвердить кино как искусство динамическое, со стремительно развивающимся конфликтом, с активно действующими героями. Он открыл, что динамику развития сюжета лучше всего можно передать с помощью монтажа, и первым в мировом киноискусстве начал теоретическое исследование монтажа. Он разработал специфическую технику актерского исполнения перед аппаратом, основанную на экономном и выразительном движении. По-новому он подошел и к изобразительной трактовке фильма, освободив пространство кадра от загромождавших его и не связанных с действием деталей.

Эйзенштейн и его группа впитывали теоретические положения и практику Льва Владимировича Кулешова — крупнейшего авторитета в мировом кинематографе того времени. Эйзенштейн даже стал брать у Кулешова уроки. Но после двух занятий, которые носили характер темпераментных собеседований по проблемам монтажа, Лев Владимирович сказал Эйзенштейну, что тому больше нечему у него учиться.

Началось энергичное движение Эйзенштейна в кинематограф. Внутренняя работа по вызреванию новой, советской киношколы, школы Эйзенштейна, подходила к концу.

Характерно, что эта напряженная подготовительная работа, мобилизация сил молодых творческих работников были и ответом на запрос времени: дать народу новое, революционное по форме, социалистическое по содержанию искусство. Эту работу возглавила партия. Ее направлял вождь революции В. И. Ленин.

В декабре 1921 года он дает заместителю наркома просвещения Литкенсу письменное указание о создании комиссии «для рассмотрения вопроса об организации кинодела в России», а месяцем позже, в январе 1922 года, направляет ему же следующую директиву:

«Наркомпрос должен организовать наблюдение за всеми представлениями и систематизировать это дело.

Все ленты, которые демонстрируются в РСФСР, должны быть зарегистрированы и занумерованы в Наркомпросе. Для каждой программы кинопредставления должна быть установлена определенная пропорция:

а) увеселительные картины, специально для рекламы и для дохода (конечно, без похабщины и контрреволюции) и

б) под фирмой «из жизни народов всех стран» — картины специально пропагандистского содержания, как-то: колониальная политика Англии в Индии, работа Лиги наций, голодающие Берлина и т. д. и т. д.

…Специально обратить внимание на организацию кинотеатров в деревнях и на Востоке, где они являются новинками и где поэтому наша пропаганда будет особенно успешна». Эта директива формулировала политические установки партии и Советского государства в условиях первой стадии нэпа.

В феврале 1922 года состоялась беседа В. И. Ленина с Луначарским по вопросам кино.

В брошюре «Кино на Западе и у нас» А. В. Луначарский приводит подробности этой беседы, в частности мысли о том, по каким линиям должна развиваться кинематография. Владимир Ильич считал, что в этой области культуры надо стремиться главным образом к трем целям:

«Первая — широко осведомительная хроника, которая подбиралась бы соответствующим образом, т. е. была бы образной публицистикой, в духе той линии, которую, скажем, ведут наши лучшие советские газеты». Кино, по мнению Владимира Ильича, должно, кроме того, приобрести характер опять-таки образных публичных лекций по различным вопросам науки и техники. Наконец, не менее, а пожалуй и более важной Владимир Ильич считал художественную пропаганду наших идей. Форма пропаганды — увлекательные картины, дающие куски жизни и проникнутые нашими идеями. Эти фильмы должны были показывать хорошее, развивающееся в жизни нашей страны и бичевать жизнь чуждых классов за рубежом.

Беседа Владимира Ильича с Луначарским определила основные направления развития советской кинематографии.

Однако справиться с поставленными задачами в то время наша только еще нарождавшаяся кинематография не могла в силу ряда объективных и субъективных причин.

Созданная для руководства киноделом организация Госкино была слаба. Одновременно с Госкино возникли новые кинопредприятия — государственные, общественные, частные. Большинство из них интересовалось не столько малодоходным в ту пору производством картин, сколько весьма прибыльным прокатом заграничных фильмов. Экраны кинотеатров все больше заполнялись немецкими, французскими, американскими детективами, комедиями, мелодрамами.

На это ненормальное явление обратил внимание XII съезд партии. В одной из резолюций съезда говорилось: «За время новой экономической политики число кино и их пропускная

способность возросли в огромной мере. Поскольку кино пользуется или старой русской картиной, или картинами западноевропейского производства, оно фактически превращается в проповедника буржуазного влияния или разложения трудящихся масс». Съезд потребовал «развивать кинематографическое производство в России… при условии полного обеспечения идейного руководства и контроля со стороны государства и партии».

Вопросы организации кинодела обсуждаются и на XIII съезде партии, состоявшемся в 1924 году. «Кино должно явиться в руках партии могущественным средством коммунистического просвещения и агитации, — указывал съезд. — Необходимо привлечь к этому делу внимание широких пролетарских масс, партийных и профессиональных организаций. До сих пор партии не удалось подойти вплотную к надлежащему использованию кино и овладеть им».

Съезд наметил ряд конкретных мер по упорядочению кинодела. Решения XII и особенно XIII съездов партии сыграли огромную роль в развитии советской кинематографии. Они вооружили нас, тогдашнюю творческую молодежь, ясной программой действий…

После неудачи с «Противогазами» и решения не возвращаться в театр, интерес Эйзенштейна к кино переходит на конкретную деловую почву. С марта 1923 года, еще до «Кинодневника», мы с Сергеем Михайловичем погружаемся в фильмотеку Госкино, где с энтузиазмом занимаемся монтажными экспериментами. Монтажным отделом Госкино заведовала тогда Эсфирь Шуб. Отдел помещался в небольшом каменном доме (впоследствии снесенном) на углу Тверской (улица Горького) и улицы Станкевича. Здесь, в недрах акционерного общества «Кино-Москва», находилась мастерская, в которой Эсфирь Шуб перемонтировала для выпуска на экран заграничные фильмы. Она прямо-таки делала чудеса. В умелых руках пустые развлекательные фильмы приобретали определенный социальный смысл, прогрессивную направленность, становились пригодными для показа массовому зрителю.

Она привлекла к этому и нас. Нам был выдан для переработки фильм Фрица Ланга «Доктор Мабузе». В нем снимался знаменитый артист Клай Рогге и было порядочно напущено мистического тумана. Мы ограничились тем, что как следует «почистили» картину. Путем перестановки некоторых эпизодов и введения дополнительных надписей нам удалось в этом фильме выявить его социальное значение.

А однажды мы взяли два разных фильма: в первом

показывалась «роскошная» жизнь на океанском пароходе, во втором действие развивалось среди кочегаров большого океанского корабля. Каждый в отдельности фильм не решал социальных задач, но мы смонтировали из них один, в котором противопоставили салонную жизнь развлекающихся богатых пассажиров тяжелому труду кочегаров. При таком контрастном монтаже получился новый фильм. Зрители попадали то в салоны «избранного» общества, то в трудные будни пролетариата. И такой монтаж рождал мысль о социальной несправедливости общества, делящегося на эксплуататоров и эксплуатируемых.

В разгар работы по перемонтажу нас вызвали к руководителю «Пролеткульта» В. Ф. Плетневу, который предложил С. М. Эйзенштейну поставить фильм о провокаторах в революционном подполье. Речь шла об остросюжетном историческом фильме. Но Эйзенштейн, увлеченный идеей «производственного» показа содержания революционной борьбы, предложил иной подход к историческому материалу, выделив в качестве главного показ приемов подпольной работы. Он написал развернутый план. В нем было семь тем. Их связывало общее название — «Диктатура». В перечне тем ярко проявилась направленность творчества Эйзенштейна, тяготевшего к революции, к изображению российского рабочего движения:

1. Женева — Россия (техника работы охранки, черный кабинет, шпики, революционная контрабанда, агитационная литература).

2. Подполье (техника работы подпольных организаций, подпольные типографии).

3. 1 Мая (техника организации маевок).

4. 1905 год (выявление его характерных черт как завершение первого этапа русской революции).

5. Стачка (техника и организация революционных ответов пролетариата на реакцию).

6. Тюрьмы, бунты, побеги (техника организации побегов, тюремных бунтов и т. п.).

7. Октябрь (техника овладения властью и утверждения диктатуры пролетариата).

После горячих споров остановились на пятой теме цикла. В разработку сценария были втянуты Плетнев, подавший идею фильма, Кравчуковский, актер «Пролеткульта», активно собиравший для фильма материал, и я как помощник и сподвижник Сергея Михайловича.

Самый первый вариант сценария написал Валериан Плетнев. Это было обстоятельное исследование на историческую тему. А Эйзенштейну хотелось найти образную систему для выражения

средствами киноискусства нового, неизвестного доселе материала. Мы стали встречаться с участниками стачек и забастовок. Стали уточнять, переписывать многие эпизоды. Чтобы оправдать доверие учителя, я вгрызался в материал, встречался с десятками людей, много читал. Эйзенштейн на свой лад переделывал все, что выходило из-под моего пера.

Он задумал поставить агитационный бессюжетный фильм по методу монтажа аттракционов. Исходя из этой творческой задачи, он и строил работу: целенаправленный отбор тематического материала по признаку его агитационности, режиссерская подача этого материала в виде монтажной цепи активно воздействующих аттракционов. Взятый из жизни факт становится кадром, который предназначен играть роль возбудителя социально полезной реакции зрителя. Чтобы виднее, понятнее была суть этой творческой концепции, напомню некоторые кадры фильма «Стачка».

Один из рабочих должен известить о начале стачки гудком, а кочегар, в ведении которого этот гудок, сопротивляется. Вокруг ручки гудка происходит драка. Сцена была сделана по всем законам тогдашнего кино, она изобиловала трюками.

В котельной оказался чан с глиной, куда кочегар и мастер забрасывали рабочего. В ходе драки меня выбрасывали через закрытое окно. Своей «акробатической фигурой» я разбивал стекло и вышибал раму. В конце концов рабочий, раскачиваясь, повисал на ручке гудка, и стачка начиналась.

В принятом к постановке сценарии были и сквозные действующие лица, и ясно прочерченные сюжетные ходы. Эйзенштейн же хотел делать фильм по-своему, исходя из собственных творческих установок. Осложнялись отношения с Плетневым, с «Пролеткультом».

Плетнев требовал, чтобы в фильме все шло по порядку. А мы рвались к новой композиции, к новому монтажу. Главной нашей целью было — построить картину не на отдельных действующих лицах, а на действии масс.

Итак, мы делаем фильм, в котором нет места индивидуальностям как таковым. Эйзенштейна привлекают коллективные образы. Это они вступают между собой в противоборство — с одной стороны, бастующие рабочие, а с другой — хозяева, в их числе акционеры, охранка, полиция, казаки. В борьбе «рабочих» и «хозяев», по мысли Сергея Михайловича, получают зримое выражение образцы действий рабочего коллектива и коллектива хозяев, показывается техника стачки и таким образом раскрывается ее производственная сущность. Эйзенштейну было важно с большой достоверностью

воссоздать характерные моменты стачки: прекращение работы, вывоз мастера на тачке, маевку, голод, избиение толпы казаками, допрос, расстрел.

Фильм потом будут упрекать в неясности, неконкретности исторической обстановки. Но ведь мы — Эйзенштейн и верные ему помощники — добивались создания показательной «производственной» модели стачки, независимой от исторических и политических условий своего времени. Нас нисколько не огорчало, что даже те из зрителей, кто прекрасно знал все детали и обстоятельства политической стачки 1902 года в Ростове-на-Дону, ставшей документальной основой сценария фильма, не узнавали при просмотре фильма этого события. А между тем огорчаться нам следовало, потому что произвольное «производственное» толкование стачки было весьма далеко от ее подлинного значения в борьбе пролетариата за свое экономическое и политическое освобождение. Но мы были молоды. Мы с горячностью, свойственной молодости, открывали «неведомую миру» форму киноискусства.

Эйзенштейн был одержим всепобеждающим стремлением практически утвердить новую эстетику нового революционного общества. Позднее он скажет: «В своем порыве порвать с буржуазной концепцией… противопоставиться буржуазному кино, поставить коллективизм на место индивидуализма наше кино пошло с отчаянной горячностью… В этом порыве оно расколотило и представление о сюжете — фабуле… Фабула казалась синонимом индивидуализма в приложении к многогранности событий действительности».

В кино мы пришли, чтобы продолжать начатые в «Пролеткульте» поиски, пришли открывать законы взаимодействия различных элементов кинозрелища и их взаимодействие на зрителя. Это, так сказать, задачи в области формы. Но главная наша мечта устремлялась в подзвездные выси; пользуясь этими законами, мы хотели создавать произведения на большие социальные темы современности, о больших, масштабных событиях и явлениях эпохи ломки старого и построения нового мира.

«Весь мир насилья мы разрушим…» Если в «Пролеткульте» наша деятельность вдохновлялась более этой строчкой «Интернационала», который в ту пору мы слышали и пели сами повседневно, то в кино мы, не переставая «разрушать» привычные формы творчества, все же смогли внести значительно больший вклад в осуществление мечты пролетариата, запечатленной в следующей строке того же гимна: «Мы наш, мы новый мир построим…»

Но строить революционное кино мы, естественно, начинали исходя из уже накопленного творческого опыта и из того «стройматериала», который был в нашем распоряжении. А этим материалом была эйзенштейновская теория «монтажа аттракционов». Но метод «монтажа аттракционов», рожденный в театре, в кино оброс и обогатился понятием монтажа отдельных кадров, составляющих эпизод, и даже «монтажа», то есть определенной организации отдельных элементов, внутри самого кадра. Однако при этом следовало считаться с предметной, «вещной», реалистической природой кино, в котором сама фактура изображаемого, особенно при натурных съемках, предъявляет определенные требования, и прежде всего достоверности, жизненной правдивости повествования. «Стачка» была первым экспериментом на пути объединения столь различных, на первый взгляд несовместимых, требований, и успех эксперимента укрепил уверенность в правильности наших исходных позиций.

В «Стачке» наличествует и «монтаж аттракционов» — броское, выразительное, яркое решение отдельных эпизодов, их резкое столкновение (вытекающее из столкновения противоборствующих сил — бастующих рабочих и их хозяев вкупе с пособниками — охранкой, полицией, казаками), и сюжет, невольно рождающийся от показа начала, развития и завершения стачки. Были в известной мере индивидуализированные образы, вроде рабочего, поддающегося на провокацию охранки, или злодея-мастера. Думается, что «Стачка» независимо от субъективных намерений авторов, от положенного ими в основу работы метода «монтажа аттракционов», от «типажного» принципа в подборе исполнителей и материалов, и вообще от программируемых тогда нами теоретических установок в большей степени получилась произведением реалистическим, идейно-насыщенным, исторически достоверным и правдивым. Именно к этому были направлены глубинные, быть может не вполне осознанные, идейно-творческие устремления ее создателей.

И все же издержки, вызванные духом бескомпромиссного новаторства, были весьма значительны. Глубоко ценивший великого кинорежиссера нашей эпохи Всеволод Пудовкин вынесет нашему первому фильму такой приговор: «Эйзенштейн снял «Стачку», в которой конспиративное собрание рабочих происходило в воде, под старой баржей, только потому, что это было остро, неожиданно и занятно, хотя и не очень возможно. По количеству формальных выдумок, пожалуй, ни одна картина Эйзенштейна не была такой богатой, как «Стачка», однако это не сделало ее ни этапной, ни незабываемой».

Но как много дала работа над «Стачкой» для будущего! Лучшие эпизоды «Стачки» фактически явились серьезными предварительными разработками для «Броненосца «Потемкина»». Финальная сцена расстрела стачечников стилистически связывается со знаменитыми кадрами расстрела на Одесской лестнице, сцены заводского митинга — с траурным митингом в порту и матросским митингом на корабле.

Нельзя понять сущности новаторства Эйзенштейна-кинематографиста, если не учесть, в какой кинематографической среде и атмосфере начиналась наша работа.

Сюжет, построенный не на салонных интригах, не на любовном «треугольнике», не на «захватывающем» детективе, а на классовом конфликте рабочих и капиталистов; на деятельности революционных рабочих масс, а не на истории отдельных ее героев — вот основа новаторства С. М. Эйзенштейна. Уже сам выбор этого материала, этой темы поставил новые задачи для киноискусства и потребовал новых форм съемки и монтажа — новых элементов новой кинодраматургии.

Лучшими фильмами того времени считались «Дворец и крепость», «Крест и маузер», «Отец Сергий», «Поликушка». Все они были сделаны в традициях дореволюционного кинематографа. И только два фильма — «Красные дьяволята» И. Перестиани и «Его призыв» Я. Протазанова — шли по новому, современному для той поры пути. Но и они не ставили проблемы революционного преобразования самого киноискусства. Новый материал укладывался в обычные общепринятые нормы.

«Стачка» делалась на Первой госкинофабрике. Директором там был Борис Александрович Михин — кинематографист с дореволюционным стажем. В нас он сразу поверил и, как всякий истый хозяйственник, выдал нам рядового, привыкшего снимать ремесленные сюжеты оператора, который ровным счетом ничего не понимал в эйзенштейновской затее. Мы требовали, чтобы камера стояла под углом к горизонту. По режиссерскому замыслу требовалось снимать с высокой точки и для этого возносить камеру к облакам — оператор не желал всего этого делать и через три дня отказался с нами работать.

Вот тут-то и проявилась великая доброта и бесценная забота о нас Бориса Александровича Михина. Он рекомендовал нам взять в съемочную группу опытного и уже знаменитого оператора Эдуарда Тиссэ. Став профессиональным оператором во время первой мировой войны, Эдуард Казимирович Тиссэ в годы гражданской войны был в Первой Конной армии Буденного и многое снял там как документалист. Тиссэ снимал В. И. Ленина во время работы Конгресса Коминтерна. Тиссэ был опытнейшим

хроникером и в душе художником. Собственно, он уже встал в ряды мастеров игрового кинематографа. К тому моменту, когда мы делали «Кинодневник», Эдуард Тиссэ снял три художественных фильма: «Серп и молот» и «Золотой запас» (режиссер В. Гардин), «Старец Василий Грязнов» (режиссер Ч. Сабинский).

В 1923 году Эдуард Тиссэ снял на Урале документальный фильм о работе Надеждинского завода. Этот фильм произвел на Эйзенштейна сильнейшее впечатление. Помню, с каким увлечением, прямо-таки восторгом смотрел Сергей Михайлович кадры, в которых был наглядно показан цикл производства металла — от выгрузки руды до разлива стали.

О «Стачке» писали: «Режиссер обратился к непосредственному изображению рабочего быта, ввел в фильм эстетику больших заводов, тяжелой индустрии. Большой механический завод лишен в «Стачке» всякой фальши и бутафории, выглядит на экране правдиво и убедительно. С большой выразительностью передана бытовая сторона производства. Огромный заводской цех со сложной паутиной трансмиссий, огромный маховик с мощными спицами, кран, ползущий по заводскому двору, двигающийся вдоль цеха паровоз с рабочими и ряд других кадров впечатляли неожиданностью выразительных решений и сейчас еще заставляют восхищаться мастерством режиссера».

Я добавлю, и оператора тоже, потому что «Стачку» снимал Эдуард Тиссэ.

По рекомендации Б. А. Михина мы встретились с Тиссэ. Он в свою очередь был заинтересован в таком режиссере, как Эйзенштейн. Эдуард Казимирович с нескрываемым интересом следил за театральными работами нашей группы, охотно показывал эйзенштейновцам свои ленты, добровольно консультировал съемки «Кинодневника». Помню его первое появление в Рабочем театре «Пролеткульта». Играли «Всякого довольно». Он сидел в первом ряду. Когда я исполнял свой эксцентрический номер на горизонтальной проволоке, натянутой между двумя железными столбами, проволока лопнула. Планируя с четырехметровой высоты, я увидел: столб падает на Тиссэ. К счастью, рядом с ним оказалось свободное место. Металлический столб разнес кресло вдребезги, а Тиссэ как ни в чем не бывало встал, энергично выпрыгнул на сцену и помог мне подняться. Я приземлился удачно. Глянув в спокойное, полное доброжелательства лицо Эдуарда Казимировича, я подумал. «Ну и характер!»

А характер у него оказался замечательным: он был добрым,

внимательным, смелым человеком.

Эйзенштейн и все мы были для него людьми, ничего не понимающими в кинематографе. Он стал нас обучать, и мы смотрели на него, как на старого опытного профессора. Тиссэ терпеливо вводил нас в тайны киномастерства. Надо сказать, что Эдуард Тиссэ был первым подлинным учителем Эйзенштейна и всей его группы. Будучи человеком обстоятельным, он учил нас даже разбирать и собирать кинокамеру для того, чтобы мы знали, что это за механизм и на что он способен.

У него был личный аппарат и к нему набор оптики. Аппарат представлял собой деревянный ящик, полированный как кресло красного дерева. Киносъемочная камера «Эклер» приводилась в движение с помощью ручки. Я добровольно взялся крутить ручку… и стал со временем по совместительству оператором.

Поразительное влияние оказывал Эдуард Казимирович на группу Эйзенштейна во всем. В те годы мы ходили в блузах, сшитых из шерстяных одеял. Понятия не имели, что такое галстук. А Тиссэ был всегда элегантно одет: клетчатый костюм, белый накрахмаленный воротничок, до блеска начищенные желтые краги. Оказывается, что и в армии Буденного он выглядел так же, несмотря ни на какие обстоятельства. Чисто выбрит и всегда спокоен. Поразительно спокоен в любых условиях.

Тиссэ своим примером вскоре заставил и нас сменить одеяльные хламиды на клетчатые пиджаки, отделанные кожаным рантиком. Он требовал организованности, соблюдения формы во всем, в том числе и в одежде.

Эйзенштейн очень уважал Тиссэ и всегда согласовывал с ним свои смелые решения, композицию каждого кадра. Тиссэ понимал режиссера, несмотря на весьма странные на первый взгляд предложения Эйзенштейна. Он шел на все эксперименты. Творческая дружба день ото дня крепла. В результате были созданы знаменитые картины Эйзенштейна.

«Стачку» снимали и на окраинах Москвы — возле Симонова монастыря, там потихоньку набирал силы АМО, и на Коломенском паровозостроительном заводе; в Серебряном бору снимали сцены сходок.

На Первой госкинофабрике не было штатных актеров, а театральных актеров мы не признавали, поэтому решили, что главные роли будем играть сами. Сами — это та же «железная пятерка» ассистентов Эйзенштейна: Александр Антонов, Александр Левшин, Михаил Гоморов, Максим Штраух, Григорий Александров. Итак, все мы снимались в первом фильме учителя.

«Пятерка» была на все руки. Если для съемки что-либо надо было достать, мы доставали. Нужно организовать съемки в

краткие сроки — будет блестяще организовано. Надо спешно построить декорацию — работали как плотники и как маляры.

Для нас не было слова: «Нет!» Ответ был только один: «Будет!»

Несколько слов о «железной пятерке».

Александр Антонов — сильный, крупный человек. Впоследствии стал известным актером, обессмертив свое имя исполнением роли матроса Вакулинчука в фильме «Броненосец «Потемкин»».

Максим Штраух вошел в историю советского искусства как выдающийся исполнитель роли В. И. Ленина. Мы в шутку звали его Карлом Марксом, потому что «он все знал». Но его авторитет однажды был сильно поколеблен. В то время Максим ухаживал за своей будущей женой, актрисой Юдифь Глизер. Однажды всей компанией пошли в цирк. Выступал Анатолий Дуров. На сцене появились какие-то нам не ведомые животные.

— Кто это? — спросила Глизер Штрауха.

Штраух авторитетно ответил:

— Тюлени.

А в это время на сцену вышел Дуров и сказал:

— Многие невежды утверждают, что тюлени и морские львы — это одно и то же, однако это не так…

Авторитет Максима был подорван.

Левшин и Гоморов работали над фильмами «Стачка» и «Броненосец «Потемкин»», «Старое и новое» и «Октябрь». На съемках «Веселых ребят», «Волги-Волги» и «Светлого пути» они были вторыми режиссерами.

Александр Левшин и Михаил Гоморов, не снискавшие себе такой громкой славы, какой сопровождалась артистическая деятельность Александра Антонова и Максима Штрауха, в «железной пятерке» Эйзенштейна своей самоотверженной работой, преданностью коллективу цементировали наше творческое содружество. У них словно бы полностью отсутствовало честолюбие, их преданность интересам дела была фанатичной. Безусловно, они были хранителями духа коллективизма в съемочной группе Эйзенштейна. А это немалая их заслуга, потому что такие фильмы, как «Стачка», «Броненосец «Потемкин»», «Октябрь», оказалось возможным снять благодаря тому, что мы были сплочены, представляли собой одно целое.

Когда дело касалось организации съемок, Гоморов и Левшин были способны совершать чудеса изобретательности, настойчивости, смелости.

В «Стачке», по сценарию, пожарные, поливая толпу из брандспойтов, теснят, разгоняют забастовщиков. Со съемкой этой

сцены — так вышло — задержались до осени. Эйзенштейн сказал: «Если предупредить толпу, «типаж», что их действительно будут поливать водой, то сниматься никто не согласится. Пожалуй, и эффект будет большим, рассуждал Сергей Михайлович, если сделать внезапно». Поэтому мы, собирая массовку, не предупреждали людей о том, что ожидается холодный душ. А когда установили киносъемочный аппарат, подкатили пожарные и стали поливать толпу водой, все вышло «как нужно» — люди возмущенно кричали, даже бросались на пожарных с кулаками. Меня, как организатора этой съемки, решили побить. Тогда я сказал, что стану под брандспойт, чтобы не отличаться от других никакими привилегиями. Но некоторые особо обозлившиеся из толпы требовали, чтобы были облиты водой Эйзенштейн и Тиссэ. Сергей Михайлович, Эдуард Казимирович и я встали под брандспойт, и пожарные поливали нас до тех пор, пока толпа не сказала: «Довольно». Известное дело, искусство требует жертв. Но зато какая вышла сцена! Так не сыграешь.

Картина «Стачка» кончилась тем, что казаки рубили шашками, расстреливали забастовщиков. В надписи к этой сцене стояло одно слово: «Бойня». Эйзенштейн решил усилить впечатление. В съемку толпы, подвергавшейся нападению казаков, он решил вмонтировать кадры, отснятые на настоящей бойне, где убивают быков, отрубают головы баранам.

Этим и кончалась картина. Кровь, хлещущая из животных, убитые люди, теснимая казаками толпа и надпись: «Запомним кровавые рубцы на теле пролетариата Златоуста, прииска Лена и других городов, где были учинены подобные расстрелы».

Руководство «Пролеткульта» шокировал этот кровавый финал. Предлагая ряд более благополучных концовок, Эйзенштейну, например, советовали, чтобы герой картины был ранен, посажен в тюрьму, куда прилетел бы голубь и принес ему письмо, в котором говорилось бы, что рабочее движение ширится и растет и все будет в порядке. Мы, естественно, не могли с этим согласиться. Мы утверждали, где классовая борьба — там и жертвы. На этом споре вокруг финала «Стачки» окончательно разошлись пути Эйзенштейна и его группы с «Пролеткультом».

Премьера «Стачки» должна была состояться в кинотеатре «Художественный» на Арбатской площади. Разумеется, мы очень волновались. На первый общественный просмотр были приглашены старые большевики, журналисты, киноработники.

Аплодисменты бывают разные.

Бывает, что аплодируют вяло, словно раздумывая: «А достаточно ли хорошо то, чему аплодируем?»

Аплодисменты бывают бурные, как набегающий морской вал,

который яростно бьет о берег.

Жидкие…

Официальные — холодные.

Громовые.

Самое страшное — это гром молчания.

По окончании просмотра «Стачки» аплодировали горячо. Аплодировали не работники искусств, а участники стачечной борьбы, подпольщики, ветераны партии. Право посмотреть «Стачку» первыми было предоставлено тем, кто стоял у истоков Октября, вызвавшего к действию вулкан революционного искусства.

Как создавался «Броненосец «Потемкин»»

В 1958 году в результате международного опроса кинокритиков, проходившего в рамках Всемирной выставки в Брюсселе, 12 кинофильмов были названы лучшими из «фильмов всех времен и народов». Возглавил этот почетный список «Броненосец «Потемкин»». Фильм о революции, о революционной решимости народа, о неизбежной победе пролетариата.

История создания этого фильма заслуживает того, чтобы на ней остановиться особо.

Заместителем директора Первой госкинофабрики был Яков Моисеевич Блиох — в прошлом боец легендарной Первой Конной армии Буденного. В Первой Конной, как уже известно, служил и Тиссэ. Еще во время работы над «Стачкой», завидя друг друга, то один, то другой вскрикивали: «А помнишь?» И начинались рассказы о боях и походах. Наши впечатлительные сердца упивались выразительнейшими с кинематографической точки зрения эпизодами из истории Первой Конной армии. Мы и не заметили, как увлеклись этим материалом. Блиох стал знакомить нас с ветеранами Первой Конной. Припоминаю сейчас нашу влюбленность в героя-конармейца Сердича.

Уроженец Югославии, серб по национальности Данило Сердич был одним из тех героев-интернационалистов, которые в годы гражданской войны встали на защиту молодой Советской республики. Командуя полком, а затем бригадой, Данило Сердич прошел с легендарной Первой Конной армией весь ее боевой путь. Он участвовал в разгроме белогвардейских войск генералов Деникина и Краснова, Шкуро и Мамонтова, в освобождении Воронежа и Донбасса, Ростова и Северного Кавказа, бился против интервентов и Врангеля. Талантливый командир, человек высокой моральной чистоты и кристальной честности, Данило Сердич, по словам С. М. Буденного, «умел создавать вокруг себя обстановку крепкой братской дружбы и щедро дарил товарищам чувства своей светлой души».

Мысленно мы мечтали видеть Сердича и его боевых друзей героями будущего фильма. И не просто мечтали. Выпустив «Стачку», мы с Эйзенштейном взялись за сценарий о Первой Конной. Было собрано и систематизировано большое количество мемуарных материалов, досконально изучены все известные и неизвестные кино- и фотодокументы. Мы успели написать добрую половину сценария «Первой Конной», когда в разгар работы нас

вызвали к Михаилу Ивановичу Калинину. Он возглавлял правительственную комиссию по проведению празднования двадцатилетия первой русской революции.

Нас проводили в исторический зал заседаний Совнаркома. Мы с волнением и интересом всматривались в обстановку, в которой вели свою титаническую деятельность Владимир Ильич Ленин и первые народные комиссары. В неприкосновенности стояло ленинское кресло. Между ручками кресла натянут красный шнур. Мы настолько были поглощены этим, что не услышали, как вошел Михаил Иванович. Небольшого роста, с бородкой клинышком, с улыбающимися сквозь стекла очков умными и добрыми глазами, не переставая всматриваться в нас, он с исключительным дружелюбием проговорил:

— Как, однако, молоды авторы «Стачки»!

Мы от удовольствия слегка покраснели. Но в короткие секунды смущение рассеялось, и мы почувствовали себя просто, хорошо. От Михаила Ивановича веяло отеческим доброжелательством, сердечностью. Я вспомнил тот вечер, когда он приезжал посмотреть нашего «Мудреца», и с гордостью за наше дело подумал: «Председатель ЦИК верит в силу искусства, питает к искусству искреннюю привязанность, неизбывный интерес — был на «Мудреце», видел наш фильм «Стачка»».

Калинин жестом пригласил нас за стол, покрытый зеленым сукном. Сам сел напротив.

Обращаясь к нам как к старым, добрым знакомым, он сказал и требовательно, и просительно:

— Нужна картина о 1905 годе.

Помолчал, давая нам осознать услышанное, и добавил:

— Подумайте хорошенько об этом.

Мы рассказали о почти готовом сценарии фильма про Первую Конную, вспоминали неснятые эпизоды «Стачки». Михаил Иванович внимательно слушал, а потом первым поднялся и, пожимая нам руки, ласково сказал, обещая всяческое содействие:

— Я верю в вас.

От Калинина мы направились к Кириллу Ивановичу Шутко, который ведал в ЦК партии вопросами кино, и нам было известно его доброе отношение к «Стачке». Он и его жена Нина Фердинандовна Агаджанова незадолго до этого, в 1924 году, блестяще дебютировала на кинематографическом поприще, написав правдоподобный, привлекательный для постановщиков сценарий «В тылу у белых». Сергей Михайлович предложил ей взяться за «1905 год». Агаджанова охотно согласилась. Главным действующим лицом, по замыслу С. М. Эйзенштейна, должна быть единая революционная масса. В фильме, который будучи

юбилейным, предполагал показ подлинных исторических событий, каждый факт должен быть отнесен к определенному месту и времени и включен в ряд предшествующих и последующих фактов и событий, увязан с определенным этапом развития революции.

Нина Фердинандовна, талантливая, восприимчивая, сердечная, с первых же слов поняла, почувствовала замысел Эйзенштейна. Нам сказочно повезло со сценаристом! Во-первых, они вдвоем, Нина Фердинандовна и Кирилл Иванович, о революции знали не понаслышке. Во-вторых, литературный дар Агаджановой был настолько высок, что впоследствии две странички написанного ею грандиозного сценария оказалось возможным развернуть в целый фильм и при этом сомнений в ее авторстве ни у кого не возникло. Когда это произошло, Нины Фердинандовны не было рядом. Но она простила режиссеру его творческую вольность.

Помню, мы страшились ее заслуженного гнева и, направляясь с покаянием к супругам Шутко, жившим на Страстном бульваре, прихватили с собой голубя и пальмовую ветвь, чем ужасно рассмешили Нину Фердинандовну и Кирилла Ивановича. В довершение всего голубь, усевшийся на книжном шкафу, над головой Сергея Михайловича, вел себя непочтительно и сверху «украсил» его буйную в то далекое время шевелюру. Все кончилось дружным смехом.

Мы стали друзьями дома.

Помню, как в нашем присутствии К. И. Шутко принимал у себя американского журналиста Риса Вильямса. Я поражался широте и глубине знания Кириллом Ивановичем американской жизни, современных американских проблем, его хорошему английскому языку.

Настоящим счастьем было рыться в обширной библиотеке супругов Шутко. Что и говорить, дружба с ними была для нас подарком судьбы. А об авторе сценария «Броненосец «Потемкин»» Н. Ф. Агаджановой, которой уже нет среди живых, в памяти моей сохранятся самые светлые воспоминания. Она была большим человеком — талантливым писателем, пламенной революционеркой.

Над сценарием «1905 год» Агаджанова работала в тесном контакте с С. М. Эйзенштейном. Все, что включалось в сценарий, предварительно оговаривалось Агаджановой с нами. В новом фильме, к которому Первая госкинофабрика привлекла нашу группу, на меня была возложена роль второго режиссера, и по установившемуся порядку был я в то время неизменным помощником Эйзенштейна во всех делах. В сценарных — в

первую очередь.

4 июня 1925 года в юбилейной комиссии Президиума ЦИК СССР слушали «изложение содержания и построения киносценариев, посвященных событиям 1905 года», и постановили «признать предложенный сценарий, подготовленный Н. Агаджановой-Шутко». Сценарий строго был связан с подлинными фактами революции.

Поэтому комиссия ЦИК СССР организовала несколько встреч, на которых выступили с воспоминаниями участники событий 1905 года.

Поделились своими воспоминаниями Мазуренко — бывший председатель Всероссийского крестьянского Союза, Сверчков — член исполкома Петербургского Совета рабочих депутатов, Фельдман — участник восстания на «Броненосце «Потемкин»», Литвин-Седой — руководитель боев на Пресне. Воспоминания стенографировались. Агаджанова, Эйзенштейн и я делали свои записи. Рассказы участников событий стали основой сценария.

В начале июля Н. Ф. Агаджанова передала сценарий для постановки на Первую госкинофабрику. Сценарий включал в себя четыре раздела, охватывающие самые главные центральные события революции 1905 года. В сценарии действуют все ведущие силы революции: рабочие, крестьяне, восставшие матросы. Вот эти четыре раздела:

Всероссийская железнодорожная забастовка.

Крестьянские восстания в Тамбовской губернии.

Восстание на броненосце «Потемкин».

Бои на Пресне.

Начало работы над фильмом с энтузиазмом было встречено общественностью. «Киногазета» под бодрым заголовком «Уже можем» 7 июля писала: «Фильм «1905 год» — событие в нашей кинематографии. Дело не только в значительности темы, но и в самом подходе к постановке, в важности стоящих перед постановщиками задач.

Еще год тому назад, до того как мы видели «Стачку», казалось, что нам не под силу справиться художественно и технически с такой ответственной постановкой, как съемка картины «1905 год». Теперь не то: сегодня мы знаем, что мы можем и чего нет; сегодня мы уверены в том, что мы сможем.

Но в наших условиях успех всякого начинания является не только результатом затраты определенной суммы денег и рабочих усилий, а зависит также и от той атмосферы участия и поддержки, в которых эта работа будет протекать.

Постановщики «1905 года» раскрывают свои художественные щупальца далеко за пределы ателье. Армия, флот, завод, деревня

и т. д. — вот те грандиозные составляющие, которые будут действовать в этой картине».

Планы были действительно грандиозные. К съемкам готовились достаточно серьезно. Приступили к производственному процессу в августе 1925 года. Очевидно, согласования и уточнения съели несколько дней августа, потому что в интервью «Вечерней Москве», опубликованном 28 июля, Сергей Михайлович Эйзенштейн, человек, ненавидевший бахвальство, говорил буквально следующее:

«Подготовительные работы по постановке «1905 года»… закончены. Календарный план охватывает 250 съемочных дней. Работы предполагается выполнить к августу 1926 года. Режиссер располагает прекрасно дисциплинированным штатом, в большинстве из бывших сотрудников по прежней работе с Эйзенштейном: Александров, Штраух, Антонов и заместитель директора фабрики Блиох. Оператор Левицкий.

Предполагается выразить через многотысячную исполнительскую массу (18–20 тысяч по грубому подсчету) грандиозность массового движения 1905 года…

По заданию комиссии ЦИК СССР часть картины будет подготовлена к юбилею (декабрь текущего года). В первую очередь будет заснят октябрь 1905 года — один из наиболее ценных эпизодов.

Своего рода прологом к нему явится восстание «Потемкина». Сам же эпизод охватывает разнообразный материал и почти все слагающие пятый год активные силы. Широкая масса рабочих, возвращающиеся фронтовики, сытинцы, булочная Филиппова, все разнообразие примкнувших к всеобщей забастовке мелких профессий — от банщиков до актеров Мариинского театра, от домашней прислуги до иконописцев, от среднеучебных заведений до бюро похоронных процессий, — сливающихся в многотысячные митингующие массы на площадях и в стенах университета и т. д. А рядом с этим — пылающие помещичьи усадьбы и дворцы центральных губерний; всеобщая телеграфная забастовка; первые дни образовавшегося 13 октября Петербургского Совета. Кончается эта часть картиной растерянности загнанного в тупик правительства, вынужденного дать «Манифест 17 октября».

Остальные перипетии и общий пролог к событиям пятого года будут показаны уже в августе будущего года.

Съемки «1905 года» будут производиться в самых разнообразных районах: Москва, Ленинград, Одесса, Севастополь, Краснодар, Тифлис, Баку, Батум, Шуша, Махинджаур, Златоуст и т. д. Съемки будут преимущественно натурные (75 %) и частично

павильонные (25 %). К съемкам будет приступлено в течение ближайших нескольких дней».

Очевидно, задержка с началом съемок объяснялась еще и нашей тяжбой с Первой госкинофабрикой. Пока писался сценарий «1905 года», нашего Тиссэ заполучил режиссер Гроновский. Как ни досадовал Эйзенштейн, к началу съемок мы оказались без своего родного оператора. Пришлось договориться о сотрудничестве с оператором Александром Левицким, с которым лично я был хорошо знаком еще с осени 1921 года, то есть с того времени, как мы с Пырьевым появились в Москве.

В ту пору, когда играли в «Мексиканце», мы с Пырьевым жили в бывших номерах купеческого «Яра». Спали на мягких диванах, пропахших коньяком и парфюмерией. Заняв морозовский особняк на Воздвиженке, устраивались на ночлег среди библиотечных полок. Но частые переселения плохо действовали даже на наши молодые организмы, дело шло к тому, что у одного из нас или сразу у обоих мог испортиться характер. И вот тут-то мы и обнаружили в одном из домов Козихинского переулка полуразрушенную пустующую комнату. Мы принялись обустраивать эту заброшенную обитель — достали кирпич (дело шло к зиме), сложили печь, вставили рамы, привели в порядок стены. В разгар ремонтно-строительных дел к нам явился председатель домкома. Это и был Александр Андреевич Левицкий — кинооператор. Он потребовал, чтобы мы предоставили ордер на «захваченную» нами жилплощадь. Мы принесли ордер и стали жить-поживать.

Жили мы в складчину. Вел хозяйство Пырьев. В стоптанных башмаках я нравственно страдал и, чтобы умалить распорядителя кредитов, выразительно произносил:

— Я теряю волю.

Пырьев сердился, потому что ботинки у меня выходили из строя довольно часто. Денег же у нас всегда было столько, что их подолгу приходилось искать в карманах. Временами мы основательно садились на мель. Тогда Пырьев шел в соседний подъезд нашего дома и… рвал там электропроводку. Само собой разумеется, поднималась паника. Из квартир выбегали хозяйки с воплями. Пырьев, играя роль осведомленного и доброжелательного молодого человека, сообщал им, что в соседнем подъезде на верхнем этаже живет парень, который умеет чинить электричество (это был, конечно, я, бывший помощник электромонтера Екатеринбургского театра), и что этот парень, если ему дать хлеба или картошки, или на худой конец пареной моркови, в два счета устранит неисправность. Таким способом несколько раз удавалось нам укротить неистовство

молодых голодных желудков. Но однажды нас разоблачили. Левицкий, насупившись, мрачно поджав губы, произнес свой приговор:

— Я вас приютил, пустил под крышу. Я же вас выгоню, если не прекратите хулиганство.

Эти воспоминания утеплили встречу с Левицким. Александр Андреевич, считавшийся одним из лучших операторов кинофабрики, в нашу пользу отказался от всех других предложений и был включен в группу «1905 год».

В конце августа киноэкспедиция в составе Эйзенштейна, Александрова, Штрауха, Гоморова, Левшина, Антонова, оператора Левицкого, администраторов Котошева и Крюкова выехала в Ленинград.

Не мешкая, приступили к съемкам. Работали и днем, и ночью, чем вызвали особое уважение ленинградцев. «Новая вечерняя газета» 17 августа сообщала: «15 августа в 2 часа ночи московским режиссером Эйзенштейном была произведена интересная ночная съемка. У Сада трудящихся и на Комиссаровской ул. снимались сцены из картины «1905 год».

Заснятые сцены войдут в картину как часть, посвященная «мертвому Петербургу» 1905 года. Сцены воспроизведены с исторической точностью» (прожекторы, поставленные на башню Адмиралтейства, действительно освещали по ночам мертвый, лишенный электрической энергии город).

Несколько слов про эти ночные съемки.

Левицкий опасался со своей личной камерой подниматься на высокие места. Человек он был по характеру степенный, а камеру во время стремительных восхождений по лестницам могли повредить. Эйзенштейн научил меня, как победить высотобоязнь Левицкого.

— Ты хватай аппарат и беги, — приказывал мне Сергей Михайлович. — Он обязательно, из страха за аппарат, поднимется за тобой. Ну, а как доберешься до точки, скажешь Александру Андреевичу: «Незачем уходить, раз уж мы здесь. Давайте снимать отсюда».

Так работали несколько дней и ночей. Все шло как нельзя лучше. Мы успели снять эпизод железнодорожной забастовки, конку, ночной Невский и разгон демонстрации на Садовой улице. Потом была не совсем удачная морская прогулка в Кронштадт и на Лужскую губу. Во время этого плавания Левицкий снял детали кораблей в движении. Эти кадры вошли потом в «Броненосец «Потемкин»». Но наша встреча с командующим Балтийским флотом оказалась бесплодной. Киноэкспедиция рассчитывала снять на Балтике встречу восставшего броненосца с эскадрой —

этот эпизод в несколько кадров был в первоначальном сценарии, но командующий Балтфлота объявил: «У нас кораблей того времени вы не найдете, поезжайте на Черное море, там, может быть, кое-что осталось».

Возвращаясь в Ленинград, мы расписывали по минутам огромный объем предстоящих здесь съемок. Но, как говорится, человек предполагает, а бог располагает. Небо безнадежно затянуло. Начались нескончаемые дожди, город окутал туман. Съемки застопорились. Сергей Михайлович написал тревожное письмо директору Первой госкинофабрики Михаилу Яковлевичу Капчинскому. Спрашивал, есть ли возможность доснять ленинградский материал летом будущего года, а в декабре — январе снять Пресню? Эйзенштейн просил Капчинского срочно выехать в Ленинград.

Капчинский тотчас приехал. Мы все вместе с тоской посмотрели на хмурое ленинградское небо, и Михаил Яковлевич сказал:

— Нечего ждать погоды. Дело идет к осени, а не к лету. Боюсь, что и со съемками в тамбовских деревнях мы опоздали. И там, наверное, небо мокрое, серое. Вот что: поезжайте-ка в мою родную Одессу — там солнце вам еще послужит, за Одессу я ручаюсь.

Съемочная группа, не теряя ни единого часа, свернула оборудование и, минуя Москву, направилась в Одессу.

В поезде ломали голову: «Как выйти из создавшегося положения?» Было ясно, что намеченной программы к декабрю нам из-за погоды не осуществить.

Да только ли из-за погоды? «Необъятный» сценарий грозил похоронить всю нашу затею под своими обломками, ибо он был подобен грандиозному, но плохо рассчитанному с инженерной точки зрения сооружению.

Тогда и забрезжила еще не оформившаяся в ясный план мысль делать фильм «Броненосец «Потемкин»».

Эйзенштейн вновь и вновь перечитывает «две странички», отведенные в сценарии Нины Фердинандовны Агаджановой восстанию на броненосце «Потемкин». В утвержденном к постановке сценарии «Потемкину» посвящен всего 41 кадр!

Вот они, эти кадры (с 94 по 135).

Возмущенная группа матросов (палуба броненосца «Потемкин») около туш испорченного мяса. Туши висят.

Волнующиеся матросы. Подходят доктор и офицер.

Доктор осматривает мясо. Надевает пенсне.

В пенсне — черви ползают.

Доктор говорит: «Это мертвые личинки мух. Безвредны.

Можно смыть рассолом».

Коки рубят мясо.

Кипят котлы.

Матросы сидят за столами. Раздают суп.

Матросы не едят, сдвинув миски на середину стола.

Приходит офицер. Приказывает есть.

Матросы отказываются. Демонстративно жуют сухой черный хлеб.

Матросов вызывают на палубу. Командир приказывает отойти в сторону тех, кто соглашается есть суп. (Призвана вооруженная дежурная команда.)

Отделяется сперва небольшая группа (фельдфебели, кондукторы). Кучками постепенно переходят и другие. Осталось человек 15. Офицер отдает команду. Оставшихся покрывают брезентом.

Новая команда офицера. Ружья наперевес. Команда не повинуется. Ужас среди матросов.

Офицер выхватывает винтовку у матроса. Целится в покрытых брезентом.

Выскакивает матрос Вакулинчук. Схватывает руками винтовку офицера. Офицер в упор стреляет.

Вакулинчук, убитый, падает.

Бунт. Расправа с офицерами (доктор и пр.). Сбрасывают всех в море.

Офицер летит через борт. Кричит: «Сукин сын! Я тебя задушу!»

Расправа.

Шлюпка с телом Вакулинчука едет на берег.

Толпа на берегу. Горячие речи над трупом.

Речь молодого оратора-студента (Фельдман).

Толпа посылает его делегатом на броненосец.

Фельдман на «Потемкине» говорит речь матросам. Его приветствуют.

Подъем красного флага. Подъезжает бесчисленное множество шлюпок с городским населением. Везут провизию, подарки и пр.

Шлюпку с водкой матросы опрокидывают в воду.

Митинг на «Потемкине», Фельдман говорит.

Тема надписи: «Надо высадить десант».

Матросы возражают.

Тема надписи: «Ждем прихода эскадры — потом решим».

Митинг на палубе.

Пустая палуба.

Броненосец спит. Сторожевые посты.

Приближение эскадры.

Тревога на «Потемкине». Боевая готовность.

Встреча с эскадрой. Наведение друг на друга пушек.

Момент страшного напряжения.

Эскадра проходит медленно мимо.

Взрыв общего «ура». Эскадра приветствует «Потемкина».

Всего-навсего эпизод. Значительный, яркий, впечатляющий, но эпизод. А Эйзенштейн уже видит фильм, в котором отражается существо событий 1905 года.

Удастся ли получить согласие на такое дерзкое изменение плана первоначальной постановки? И конечно же Нина Фердинандовна будет сражена этим известием. Но все эти заботы отступили на второй план перед творческим воодушевлением постановщика.

Впоследствии Сергей Михайлович напишет: «Достаточно известна «непонятная» история рождения фильма «Броненосец «Потемкин»». История о том, как он родился из полстранички необъятного сценария «Пятый год», который был нами написан в совместной работе с Ниной Фердинандовной Агаджановой летом 1925 года. Иногда в закромах «творческого архива» натыкаешься на этого гиганта трудолюбия, с какой-то атавистической жадностью всосавшего в свои неисчислимые страницы весь необъятный разлив событий пятого года.

Чего тут только нет — хотя бы мимоходом, хотя бы в порядке упоминания, хотя бы в две строки! Глядишь и диву даешься: как два человека, не лишенные сообразительности и известного профессионального навыка, могли хоть на мгновение предположить, что все это можно поставить и снять! Да еще в одном фильме!

А потом начинаешь смотреть под другим углом зрения. И вдруг становится ясно, что это совсем не сценарий.

Это объемистая рабочая тетрадь, гигантский конспект пристальной и кропотливой работы над эпохой, работы по освоению характера и духа времени.

Это не только набор характерных фактов или эпизодов, но также и попытка ухватить динамический облик эпохи, ее ритмы, внутреннюю связь между разнообразными событиями, одним словом, пространный конспект той предварительной работы, без которой в частный эпизод «Потемкина» не могло бы влиться ощущение пятого года в целом.

Лишь впитав в себя все это, лишь дыша всем этим, лишь живя этим, режиссура могла, например, смело брать номенклатурное обозначение: «Броненосец без единого выстрела проходит сквозь эскадру» или «Брезент отделяет осужденных на расстрел» — и, на удивление историкам кино, из короткой строчки сценария

сделать на месте вовсе неожиданные волнующие сцены фильма.

Так строчка за строчкой сценария распускались в сцену за сценой, потому что истинную эмоциональную полноту несли отнюдь не эти беглые записи либретто, но весь тот комплекс чувств, которые вихрем подымались серией живых образов от мимолетного упоминания событий, с которым заранее накрепко сжился. Побольше бы таких сценаристов, как Нунэ Агаджанова (Нунэ — так по-армянски звучит Нина), которые сверх всех полагающихся ухищрений своего ремесла умели бы так же проникновенно, как она, вводить своих режиссеров в ощущение историко-эмоционального целого эпохи.

Не сбиваясь с чувства правды, мы могли бы витать в любых причудах замысла, вбирая в него любое встречное явление, любую ни в какое либретто не вошедшую сцену (Одесская лестница), любую не предусмотренную никем деталь (туманы в сцене траура).

Максим Штраух, которому, как и всем нам, было поручено собирать материалы о 1905 годе, обнаружил во французском журнале «Иллюстрасьон» рисунок художника, оказавшегося свидетелем расстрела на Одесской лестнице. Штраух показал рисунок Эйзенштейну и тем подтолкнул воображение Сергея Михайловича. Как только приехали в Одессу, даже не позавтракав, побежали на знаменитую лестницу. «Тут-то и надо быть Эйзенштейном, — вспоминал Штраух, — обладать его хваткой, его творческой энергией, чтобы суметь сочинить «на ходу» целую часть, ставшую центром картины».

Фильм «Броненосец «Потемкин»» зрел в недрах «1905 года». Эйзенштейн на неделю засел в гостинице и писал монтажные листы эпизодов. «Железная пятерка» энергично вела организацию съемок. Режиссер-ассистент Александров то ли для успокоения московского руководства и автора сценария, то ли специально «для истории» строчил докладную записку директору Первой госкинофабрики о работе по картине «1905 год».

«Во исполнение постановления заседания при Агитпропе ЦК РКП о показе части картины «1905» в декабрьские юбилейные дни с. г. директором Первой госкинофабрики было созвано техническое совещание, которое выделило специальную комиссию в составе директора фабрики т. Капчинского, режиссера т. Эйзенштейна, сценариста Агаджановой-Шутко и оператора Левицкого. Комиссия решила, что для декабрьской программы наиболее цельными в политическом и художественном отношении являются 3-я и 4-я части сценария с включением в них эпизода восстания на броненосце «Потемкин» и сокращением некоторых незначительных пассажных сцен.

Эти части при детальной разработке постановочного плана займут 1500 метров, то есть 5 или 6 частей, и явятся вполне законченным эпизодом, рисующим участие в революции рабоче-крестьянской, солдатской, матросской и городской массы.

В эту программу войдут организация Совета рабочих депутатов, всеобщая забастовка и как результат ее действий — Манифест 17 октября.

Кончается «декабрьская» программа выходом первого номера «Известий» Совета рабочих депутатов, правительством, загнанным в тупик, и выпуском манифеста.

В настоящее время заснято 1900 метров негатива, куда вошли следующие сцены:

1. Забастовка в типографии Сытина.
2. Стычка сытинцев с казаками.
3. Забастовка на Балтийском заводе.
4. Забастовка в Одесском порту.
5. Забастовка служащих и приказчиков.
6. Демонстрация на улицах Петербурга.
7. Сцены железнодорожной забастовки.
8. Замерший Петербург во время всеобщей забастовки.

В ближайшие дни будут закончены съемки разгрома помещичьих усадьб и восстание на броненосце «Потемкин»…

Гр. Александров

Сентябрь 1925 г.».

В то время как я писал эту в общем-то правдивую информацию о работе над фильмом «1905 год», в Одессе уже начались съемки только что написанных Эйзенштейном массовых сцен, которые войдут в историю кино как «Расстрел на Одесской лестнице», «Мол». Тут же я был командирован в Москву. В Москве мне предстояло добиться многого.

Чтобы легализовать работу над фильмом «Броненосец «Потемкин»», мне надлежало попасть на прием к М. И. Калинину и убедить его, что это не только вынужденный, но и выигрышный в художественном плане вариант картины.

Наверное, я был достаточно красноречив — председатель юбилейной комиссии Председатель ЦИК СССР дал добро на съемки «Броненосца «Потемкин»»!

Удалось решить и другую узловую проблему. Директор Первой госкинофабрики Капчинский согласился откомандировать в группу Эйзенштейна Эдуарда Тиссэ.

Безгранично довольный собой, я буквально ворвался на телеграф и написал на голубеньком бланке всего три слова: «Вылетаю Встречайте боги».

Телеграфистка, прочитав текст, сказала:

— Принять не могу.

— Почему?

— Бога нет.

Тогда я исправился: «Встречайте черти».

Она в недоумении пошла с моей телеграммой к заведующей. Вышла солидная дама и спросила:

— Вы хотите шутить по телеграфу?

— Да, — сказал я со смиренным выражением лица.

Дама улыбнулась:

— Ну, ради шутки принять телеграмму можно.

Мы были друзьями-единомышленниками, в сущности еще очень молодыми людьми. Ко времени работы над «Потемкиным» ни один из нас не вышел еще из студенческого возраста. Конечно же в нас играла молодость. Однако к делу мы относились с исключительной добросовестностью.

Память человеческая далеко не совершенный инструмент и, естественно, всего я не упомнил. Да и неверно, говоря о таком коллективном деле, как создание «Потемкина», основываться только на личных впечатлениях.

Послушайте, как рассказывал, к сожалению, не по записям, а по памяти (нам в ту пору не до записей было!) об отношениях эйзенштейновцев один из «железной пятерки» Александр Левшин:

«Когда Эйзенштейн после конфликта с руководством Пролеткульта ушел из театра, вместе с ним ушли и мы. Ушли на явную безработицу, но не на простой и безделье. Ежедневно мы приходили утром на Чистые пруды в квартиру (вернее, комнату) Сергея Михайловича и занимались системой Эйзенштейна. (Шутя он говорил нам: «Станиславский написал книгу «Моя жизнь в искусстве», а я назову свою систему «Мое искусство в жизни»».) На этих утренних занятиях Эйзенштейн развивал свои взгляды на методы и цели современного искусства, которые он нащупал еще в режиссерской мастерской Пролеткульта и которые впоследствии превратились действительно в стройную эстетическую систему. Благодаря занятиям с Эйзенштейном мы становились не только его помощниками, но и единомышленниками, что тоже сыграло большую роль в нашей работе с ним над «Потемкиным»: мы понимали с полуслова смысл и назначение заданий, которые он перед нами ставил.

Для нас не было разрыва между тем, что мы делали в Пролеткульте у Эйзенштейна и слышали от него на занятиях, и тем, что пришлось делать и наблюдать в работе над «Потемкиным». Неумолимый ритм действия, стройная

композиция, драматизм и лаконичность массовых сцен, яркость и выразительность деталей — все это было освоено и осмыслено Эйзенштейном задолго до его шедевра. Можно даже точно указать на происхождение некоторых деталей «Потемкина», которые кажутся «нечаянной» импровизацией, но на самом деле подготовлены экспериментами и размышлениями режиссера.

Например, в Одессе для эпизода расстрела на лестнице был найден интересный типаж — безногий на коляске (чистильщик обуви, по фамилии Коробей), который помог передать беззащитность и растерянность толпы перед карателями. Казалось бы, случайная находка. Но вот ее предыстория. В театре Пролеткульта на одном из занятий по биомеханике Эйзенштейн объяснял нам, что в выразительном движении, в мимике и жесте должно участвовать все тело, причем иногда возможна замена одних органов человеческого тела другими. Затем он предложил нам придумать и выполнить этюд по этому заданию — «Хромота». Великолепно сделал хромоту Штраух — одна нога у него была совсем атрофирована. Но высшую оценку получил Дебабов. У его персонажа совсем не было ног, и он передвигался на коляске, — случай «когда ходят руками». В «Лестнице» Эйзенштейн гениально использовал эту «выразительную беспомощность».

На другом занятии Сергей Михайлович обратил наше внимание на скульптуру Мирона «Дискобол». Если бы можно было оживить ее и снять на кинопленку движение этого дискобола, говорил он, мы не нашли бы среди кадров фазы, совпадающей с изображенным Мироном положением тела. Причина в том, что в скульптуре ступни ног находятся в одной фазе движения, колени — в другой, бедра — в третьей и т. д. Мирон смог выразительно передать движение, спружинив последовательные фазы в одновременности. Этот же прием применил Леонардо да Винчи в «Джоконде»: у нее колени (можно догадаться) в одной фазе, торс — в другой, голова — в третьей, глаза — в четвертой. Она — в процессе поворачивания. Эйзенштейн использовал этот скульптурный принцип в эпизоде, где матрос (актер Бобров) разбивает офицерскую тарелку с надписью: «Хлеб наш насущный даждь нам днесь». Мы понимали, почему он снял движение матроса несколькими кадрами с разных точек. Благодаря этому Эйзенштейн смог выразить гнев матроса с большой экспрессией. Отголосок этого принципа есть, мне кажется, и в знаменитой монтажной фразе взревевшего льва. Не будь размышлений Эйзенштейна о Мироне, ему, возможно, не пришла бы в голову гениальная идея оживить алупкинские скульптуры метафорой «взревели камни».

Весной 1925 года Эйзенштейну было предложено снять «1905

год», и мы стали его ассистентами. Это был первый случай в кинематографии, когда у одного режиссера было пять ассистентов. Правда, «пятерка» выполняла и функции помощников режиссеров.

Эйзенштейн точно распределил обязанности между нами. Ежедневно после окончания съемок, прежде чем идти обедать («харчиться», по выражению Эйзенштейна), мы непременно репетировали завтрашние сцены. Из «пятерки» Александров, как всегда, был у аппарата, Штраух — на первом плане, Антонов, Гоморов и я возглавляли воображаемую массовку, скажем, каждый свою сотню людей: одна сотня (Антонов) идет или бежит от такого-то места до такого-то; другая сотня (Гоморов) движется ей наперерез; третья сотня (Левшин) — под таким-то углом по отношению к аппарату. Каждый из нас действительно проходил или пробегал по намеченной мизансцене, и Эйзенштейн вносил коррективы в монтажный лист. Монтажные листы были написаны дома «на 75 процентов», «почти 25 процентов» определялись этими репетициями, а последнее «почти» доводилось уже на съемках, завтра. Таким образом, «пятерка» великолепно знала, что она будет делать завтра с массовкой, и во время съемок не было грубых накладок…

Голос у Сергея Михайловича был слабым, поэтому массовками управлял Александров (кстати, он много снимал как оператор вторым съемочным аппаратом). Была выработана специальная ручная сигнализация: внимание, стоп, начали. Если получалось что-нибудь неправильно, Эйзенштейн тихонько говорил это Александрову, а тот сообщал или сигнализировал нам.

В нашей группе царили по-настоящему товарищеские отношения. Эйзенштейн был первым среди равных, хотя никто не называл его на «ты»…

Когда Эйзенштейн давал указание что-либо сделать, мы все отвечали по-матросски «есть», отходили и совещались друг с другом, как лучше выполнить задание. Работали с каким-то невероятным энтузиазмом, не за страх, а за совесть. Впрочем, одного рода страх был — страх попасть «на зубок» Сергею Михайловичу. Острое, ироническое, ядовитое и в то же время деликатное жало его насмешки разило хуже всяких дисциплинарных взысканий.

После съемки держались, как правило, вместе — обедали, гуляли, ходили в кино. Но и на этих прогулках мысль Эйзенштейна напряженно работала, и мы становились свидетелями его блестящих импровизаций. Однажды на прогулке родился эпизод, не вошедший потом в окончательный вариант

фильма, — смерть студента (крупные планы его, впрочем, остались в «Лестнице»).

На Приморском бульваре стоял силомер. Шура Антонов, человек очень сильный, так сжал ручки этого силомера, что обратно они не вернулись. И Эйзенштейн, «зацепившись» за этот случай, придумал и снял такую сцену.

Солдатская пуля попадает в студента, стоящего у силомера. Падая, студент продолжал держаться за ручку, и стрелка лихорадочно металась от «сильно» к «слабо». Несколько детей осторожно выносили его из гущи разбоя в сторону и, положив на землю, приседали на корточках вокруг убитого. После небольшой паузы один мальчик снимал с себя бархатную курточку, передавал ее девочке, приподнимал голову студента, а девочка подкладывала под нее курточку. И снова все смотрели без всякого движения на убитого студента.

Этот эпизод был так великолепно снят и смонтирован, что без громадного душевного волнения, без слез смотреть его было невозможно. Но Эйзенштейн все же безжалостно выбросил его из фильма: он замедлял ритм всей «Одесской лестницы»».

Продолжая рассказ Левшина о нашей совместной работе с Эйзенштейном, я хочу отметить, что основным принципом съемочной работы были неустанные поиски, использование в фильме непредусмотренного материала. Так, например, необычный шторм на Черном море и огромные волны, разбивавшиеся о дамбу Графской пристани в Севастополе, не значились ни в сценарии Агаджановой-Шутко, ни в монтажных листах Эйзенштейна. Но, встретившись с этим необычайно эффектным природным явлением, мы немедленно сняли огромные волны, и они оказались первыми кадрами картины.

Б фильме «Броненосец «Потемкин»» эти кадры выражают идею, тему русской революции. Огромные, грозные волны с яростью разбиваются о мол, стремительно, бурно набегают на прибрежные камни. Море бушует, пенится, и на фоне бушующего моря возникают слова В. И. Ленина: «Революция есть война. Это — единственная законная, правомерная, справедливая, действительно великая война из всех войн, какие знает история… в России эта война объявлена и начата»[4].

Вводные аллегорические кадры фильма иллюстрируют слова Ленина. Заключительная часть ленинской цитаты: «В России эта война объявлена и начата» — воплощается в следующем кадре. Зритель видит большой военный корабль, стоящий на рейде. Камера показывает нам двух матросов, реальных героев восстания на «Потемкине», — Вакулинчука и Матюшенко, которые горячо рассуждают о том, как сделать так, чтобы команда броненосца

поддержала бы братьев-рабочих, перешла бы на сторону революции.

Следующий кадр — строгий силуэт броненосца «Потемкин» на рейде, на фоне ночного моря. Так с первых кадров броненосец «Потемкин» трактуется как обобщенный-поэтический образ русской революции, как символ «единственно законной, правомерной, справедливой, действительно великой войны из всех войн, какие знает история».

Эпическая заставка вошла в фильм в процессе монтажа. Но когда мы снимали шторм, то конечно же предвидели, как он «сыграет» в картине.

Широко известна история с туманами, которые создали образ своеобразного реквиема на смерть Вакулинчука и прощания с ним. В тот день была назначена совсем другая съемка. В Лондонской гостинице (теперь это гостиница «Одесса»), где обосновалась наша группа, жили и другие киноэкспедиции (случилось так, что в Одессе одновременно снимали три фильма), но никто не выехал в тот день на съемку, ибо густой туман окутал порт. Только мы трое — Эйзенштейн, Тиссэ и я — решили посмотреть, как выглядят море и порт в туман. Захватив с собой съемочный аппарат, наняли небольшую лодочку с веслами и пустились в «плавание». Вначале туман был таким густым, что и в трех шагах ничего не было видно. Но вот лучи невидимого солнца ослабили его пелену. На воде появились блики, а затем и очертания кораблей, стоящих в порту. Мы настроили съемочный аппарат и, не веря в удачную экспозицию, стали снимать кадр за кадром. Туман то густел, то становился слабее, и мы до самого заката солнца выжидали эти мимолетные моменты для съемки.

Когда вечером вернулись в гостиницу, члены других съемочных групп продолжали играть в домино и со смехом встретили нас, увидев, как мы поднимаемся по лестнице с киноаппаратом и коробками с кассетами. Но мы уже знали, для чего мы сняли эти туманы. Мы уже обсудили способ их использования, сочинили сцены «туманного реквиема». До этого дня у нас и мысли такой не возникало, и она нигде не была записана.

Работая над фильмом о революции, мы вынужденно спешили, и это приводило нас ко всяким недоразумениям и срывам.

В прологе предполагалось показать Цусимский бой. От этого символа поражения царской России в войне с Японией Эйзенштейн выходил к эпическому повествованию о восстании на броненосце «Потемкин».

Сделали макет крейсера «Варяг». Он должен был гореть и тонуть. Но в Севастополе глубокой осенью не было спокойного

моря, и все не удавалось провести съемку. Наконец улучили момент. Установили аппарат. Подожгли макет. Я говорю Тиссэ:

— Снимай!

Он, созерцая пожар на воде, отвечает:

— Нет. Подожду, когда он начнет разваливаться.

И вот макет «Варяга» развалился и тонет, а Тиссэ все никак не обнаружит ручку от съемочного аппарата. В ту пору оператор, чтобы привести в движение аппарат, крутил ручку, а Тиссэ эту ручку прятал, чтобы не стали крутить посторонние. Когда Тиссэ нашел ручку, макет сгорел и утонул. Снимать было нечего. Так пролог с Цусимой и не состоялся.

Финальный, знаменитый кадр, когда броненосец «Потемкин» идет на аппарат и как бы раскалывает экран своим килем, был найден неожиданно. Эйзенштейн уехал в Москву, чтобы монтировать фильм, а мы с Тиссэ, как я уже говорил, нервно, в спешке доснимали всякие кусочки. Для финала мы должны были в воде на катере наехать на громаду броненосца. Но крейсер «Коминтерн», который изображал «Потемкина», в ту пору был поставлен на ремонт в сухой док; нам пришлось пойти на хитрость — проложить рельсы и наехать на крейсер на тележке, а затем подъехать под киль корабля. Это был удачный выход из безвыходного положения.

Часто, очень часто во время работы над фильмом случалось так, что искали одно, а встречалось другое и оно оказывалось более сильным, более правдоподобным, более убедительным, чем придуманное за письменным столом. Но поскольку идея фильма была ясна и «сверхзадача» была железной, то «железного» сценария не требовалось. «Неожиданный» материал органично входил в ткань, в композицию фильма. Постепенно это стало основополагающим принципом создания картины, и ему «Броненосец «Потемкин»» обязан своей убедительностью и правдой, своей жизненностью.

В фильме «Броненосец «Потемкин»» речь идет о подлинных исторических событиях, но они обобщаются кинематографическими средствами в художественный образ.

Вдохновенная, творческая работа над историческим материалом революции 1905 года привела Эйзенштейна к необходимости обобщенно отразить подлинные исторические факты.

В ходе работы над фильмом Эйзенштейн отошел от «производственных» моделей и образцов, от самого «производственного» принципа в искусстве и прочно встал на позицию реализма.

Начиная со «Стачки», «Броненосца «Потемкин»» и до

«Октября», руководимая Эйзенштейном киногруппа выбирала самые волнующие проблемы, самый животрепещущий жизненный материал. Ведь фильм «Броненосец «Потемкин»» отстоял от исторического события, в нем показанного, всего на 20 лет. По тому времени материал о восстании был не историческим, а современным. И это, а не что-нибудь другое, порождало поиски нового поэтического киноязыка, новых активных средств выразительности.

Основной тон картине задавал пафос революции, пафос революционных идей, пафос открытий. В свое время Белинский первоочередную задачу критики видел в раскрытии пафоса произведений, считая этот пафос ключом к творчеству. «Без пафоса, — писал В. Г. Белинский в одной из своих статей о Пушкине, — нельзя понять, что заставило поэта взяться за перо и дало ему силу и возможность начать и кончить иногда довольно большое сочинение».

Эту же мысль настойчиво пропагандировал в те годы Анатолий Васильевич Луначарский, видевший будущее советского искусства в изображении того пафоса, тех порывов, без которых, по его словам, невозможна никакая революция.

Наши импровизации и в Одессе, и в Севастополе носили характер зрелого творчества. Эйзенштейн настолько глубоко проникся революционным материалом, что образную структуру своего выдающегося фильма способен был словно маг-волшебник ткать даже… из туманов.

Композитор Сергей Сергеевич Прокофьев рассказывал мне, как Римский-Корсаков учил его писать музыку. «Многие молодые композиторы, — говорил Римский-Корсаков, — думают, что достаточно отыскать несколько фольклорных мотивов, оркестровать их и получится симфония. Но десять раз по десять копеек — это не рубль. Это десять раз по десять копеек. Для того чтобы получился рубль, гривенники нужно расплавить и отлить в новую форму, в единый, цельный рубль». И Горький не раз говорил, что жизненный факт еще не есть художественная правда.

Модным течением в западном кино некоторое время назад стало искусство «потока жизни», то есть показа жизненных явлений без отбора, якобы во имя жизненной правды.

В наше время буржуазные критики и теоретики не раз пытались рассматривать фильм «Броненосец «Потемкин»» как подтверждение справедливости этой теории. Но он, как и вся творческая биография Сергея Эйзенштейна, показывает нам иной путь. Этот фильм является образцом революционной романтики, активного революционного искусства, которое не только отражает «поток жизни», но и вмешивается в него с целью

переустройства самой жизни.

Принципы этого «поточного течения» в кинематографе отвергают и искусство монтажа как средства отбора и трактовки материала. Нас пытаются убедить, что надо пользоваться длинными панорамами, подвижной камерой, длинными периодами съемки для того, чтобы не прерывать «движения жизни» на экране, а непрерывно следовать за ее естественным течением.

Эйзенштейн, разрабатывая теорию монтажа, придавал огромное значение склейке. Склеивая два куска, говорил Эйзенштейн, кинорежиссер прежде всего должен думать о том, чего не надо показывать, и тогда станет ясным, что нужно показывать. Художественная правда возникает в обобщении ряда фактов, в результате их синтеза. Художественный образ может возникнуть при сопоставлении двух монтажных кусков. Эйзенштейн говорил, что монтажные куски похожи на бильярдные шары; их можно столкнуть так, что они от удара разлетятся в разные стороны, а можно и так, что один шар, ударив другой, придаст ему стремительное движение, а сам останется на месте, и так, что они, столкнувшись друг с другом, оба замрут в неподвижности. Склейка может быть как вспышка молнии в ночи, освещающая разом огромные пространства г: вызывающая в одно мгновение цепь ассоциаций, которые скажут уму и сердцу в тысячу раз больше, чем протокольно точное разглядывание событий.

В «Потемкине» есть одна поразительная особенность, отличавшая его от всех других фильмов. В современном фильме 300–400 склеек, то есть раздельно снятых кусков, а в «Потемкине» их 1280!

1280 кадров «Потемкина» — это 1280 точек зрения на происходящие события. Когда аппарат стоит на месте или неотступно следует за действием, он показывает события с одной точки зрения, чаще всего с точки зрения зрителя. А ведь аппарат может показывать и точку зрения действующих лиц, и точку зрения автора. Умное использование этих различных точек зрения более глубоко и всесторонне раскрывает сущность происходящего.

Не только смысл, но и чувства может передавать склейка двух кусков. Один кусок может переходить в другой незаметно, неискушенный зритель не увидит этой склейки. Но она способна вызвать потрясение в том случае, когда сталкиваются две несовместимые точки зрения. Происходит эмоциональный взрыв.

Огромное значение имеют склейки и для ритма, и для темпа художественного кинопроизведения. Они могут быть ритмичны

или плавны, как вальс, гармоничны или диссонансны, мягки или «неуклюжи».

Дирижер Евгений Александрович Мравинский как-то втолковывал мне, что его искусство имеет только четыре средства выразительности: быстро и медленно, громко и тихо. Все остальное написано композитором. И вот, располагая только этими четырьмя возможностями, дирижер строит на них свое большое искусство интерпретации, трактовки, раскрытия красоты и содержания музыкального произведения.

Помимо внутрикадрового темпа и ритма, внутрикадрового света и тени столкновение монтажных кусков, происходящее в склейке, открывает неисчерпаемые возможности. Если в фильме мало кусков — мало склеек, то режиссер явно уменьшил выразительные, а может быть, и идейные возможности фильма. Ведь в длинном куске приходится мириться с ненужными затяжками темпа и ритма, неудачными действиями актера, ненужными паузами, отдельными ошибками.

В понятие монтажа входит не только склейка отдельных кусков, но и художественная монтажная композиция изображения и звука, человеческой речи, музыки, шумов, монтажа движущегося на экране цвета, отличающего кинематограф от статичной живописи. Движущийся цвет открывает новые эстетические возможности, которыми не обладает живопись. Монтаж — это композиция всех элементов выразительности, участвующих в фильме.

И если посмотреть на все наши последние технические открытия в области изобразительной — цветовой, звуковой, литературной, театральной, музыкальной, архитектурной, хроникальной, широкоэкранной, широкоформатной и т. д. и т. п., то станет ясно, что мы пользуемся суммой этих возможностей, но не достигаем их синтеза. Полная сила кинематографического искусства откроется только тогда, когда мы достигнем подлинного его синтеза. Это не исключает, конечно, достижений литературного кинематографа — или театрального, или музыкального.

Думается, что обращение к опыту создания «Броненосца «Потемкин»» может способствовать выявлению того нового, новаторского, прогрессивного в области кинематографической специфики, кинематографического синтеза, что можно взять на вооружение не только сегодняшнего, но и будущего киноискусства.

Однако, теоретизируя, я выпустил из рук нить более или менее последовательного повествования о том, как создавался фильм «Броненосец «Потемкин»», какие примечательные и просто

любопытные истории сопутствовали этой работе.

«Итак, — говоря стихами Пушкина, — я жил тогда в Одессе…». Прекрасней дней и не припомню. Как говорил в приведенном выше рассказе Александр Левшин, я был в буквальном смысле рупором Сергея Михайловича, командуя массовкой как режиссер-ассистент. К тому же я участвовал в постановке крупных планов, не только из любви к искусству снимал второй кинокамерой, участвовал в подготовке монтажных листов и выполнял особые задания (об одном из них я в свой черед расскажу).

Вдохновение в работе стало могучим фактором. Успевали там, где, казалось бы, успеть невозможно.

Менее чем за месяц мы сняли четвертую часть фильма — «Одесская лестница» и третью — «Мол». Я не берусь пересказывать фильм[5], но, чтобы дать представление о духе, поэтике «Броненосца «Потемкин»», позволю себе привести здесь отрывок из аннотации к фильму, написанной Сергеем Третьяковым. Он делал надписи к кадрам, в большинстве своем замечательно лаконичные, образные, например: «Мол стал мал». Он, будучи нашим преданным другом-драматургом и заместителем председателя худсовета Первой госкинофабрики, участвовал в доработке сценария в ходе съемок в Одессе и Севастополе.

Б этом отрывке поэтическое истолкование того, что мы снимали в Одессе, а потом в Севастополе.

«В палатке на конце узкого, обшлепанного волнами мола со свечой в руках лег один из многих, которыми Россия платила за революцию.

А ночью ползли туманы. Наползали грядами, шли серобрюхие, мутные. От этих туманов обвисали тяжелые паруса и съеживались узлы канатов, а железные дула винтовок покрывались липким холодным потом, словно в лихорадке перед рассветом металась в зловещем ожидании вся громадная, запытанная Россия.

Взошло солнце, и день, и люди по одному, сперва любопытствуя, потом негодуя, потом уже наваливаясь стихийным стрежнем, шли к молу, к палатке, где дрожал язык свечи в руке Вакулинчука. Выли бабы и причитали, пели слепцы, как на ярмарках, лисьими мордочками тыкались репортеры, пробегали бездельники и модницы, но нарастала уже каменная стена портовых и городских рабочих, уже ораторы взлетали всплесками над накаляющейся толпой; раскал краснел, стал кумачовым, и сотни кулаков тяжелой и верной рабочей клятвой взлетали над головами.

Вчера Вакулинчук крикнул: «Братья!», и вот сегодня тысячи братьев услыхали зов и пришли и стали стеной несокрушимой, как бетон мола. И не один Вакулинчук — весь «Потемкин» кричал порту «братья!», и весь город вышел на гигантскую лестницу. В этот день было два восхода солнца. В первый раз утром, а второй раз днем — красным флагом на рее «Потемкина».

И к этому второму солнцу потянулись все.

Тысячами парусов заколосилось море.

Не хватало волн под кили прыгающих шлюпок и ботов.

Это земля, сияющая и заботливая, скакала на крыльях своих парусов к «Потемкину».

Эти паруса мчали к трапам броненосца самую заботливо отобранную живность, самые крепкие рукопожатия, самые сверкающие глаза, самые горячие и нужные слова. Земля, вспоротая нагайками, билась о борта «Потемкина», крича в родные отныне жерла его страшных стальных хоботов:

— На здоровье!

Но ползли морем туманы, холодные, скользкие, от которых ржавели стволы винтовок. Ядовитая муть душила солнце. Наползали холодные и скользкие хапы живучего, как гадюка, самодержавия.

В спину радостным толпам власти двинули свою машину смерти — шеренги солдат, которые еще не расслышали зова «братья!», а понимали только приказ командирской сабли.

Сабля взвизгнула, брызнул горячий свинец, и метла штыков пошла чистить лестницу.

Красному флагу «Потемкина» ответила красными мазками пустеющая лестница. От шеренги солдат спасения не было. Им кричали:

— Что вы делаете? Остановитесь! — но пощады не было никому.

Тут, на этой лестнице, доверчивая, улыбчивая, революционная Россия кровавым уроком поучалась тому, что мятеж должен быть беспощадным, что не место улыбкам, пока не раздавлен и не втоптан в землю враг.

Заходило окровавленное солнце над страшной лестницей.

В морской темноте беззвучно метался «Потемкин», ибо где-то с тыла, с воды, шли железные чудовища черноморской эскадры и неизвестно было, чем они его встретят — красными флагами или рыком орудий.

Опять жабьими брюхами ползли туманы, от которых даже железо ружейных стволов плачет злыми холодными слезами, а сквозь туманы молча волчьей настороженной стаей шли броненосцы.

Ближе… еще… еще… ближе… рядом…

Ну… Выстрел… Или…

«Братья!» Сотни шапок взлетели чайками в воздух, тысячи голосов рванулись с бортов, царский порох стал пылью в патронах перед красным солнцем на мачте «Потемкина».

И спешно, крадучись, уводили — от зла подальше — хитрые командиры остатки эскадры, разбитой революцией, в норы гаваней, подальше от свежего солнечного ветра 1905 года».

Это последнее — «Встречу с эскадрой», так же как две первые части — «Люди и черви» и «Драма на Тендре», — нам предстояло снимать в Севастополе.

Остро стояла проблема корабля. Легендарный «Потемкин» много лет назад был разобран. Ветер истории разметал листы тяжелой брони, некогда покрывавшей его бока. На вооружении ни на Балтфлоте, как мы в том уже убедились, ни на Черном море к осени 1925 года броненосцев старого типа уже не было. Но мы искали, и не безуспешно. В одной из извилин Севастопольского рейда — в Сухарной балке администратор группы Крюков углядел оставшийся на плаву корпус корабля тех же габаритов, что и славный броненосец «Князь Потемкин Таврический». Выясняется, что это приспособленный под минный склад однотипный с «Потемкиным» броненосец «Двенадцать апостолов». Правда, на нем нет ни вооружения, ни палубных построек. Сохранился только блокшив — остов некогда грозного военного корабля. Бывший броненосец стоит у скалистого берега. А ведь драма на Тендре происходит в открытом поре. Но если развернуть корабль на 90 градусов, то он рисуется во всю ширину своих боков на чистом небесном фоне, в открытом море. С большими предосторожностями корабль развернули.

По старым чертежам, хранившимся в Адмиралтействе, из деревянных балок, реек и фанеры был воссоздан точный внешний облик броненосца «Потемкин».

Но бывший боевой корабль остается минным пакгаузом. На выгрузку мин понадобились бы месяцы, а у нас каждый день на счету. Приходится быть начеку. Бегать нельзя. Курить нельзя. Сильно стучать нельзя. Может взорваться.

Попробуйте-ка в таких условиях снимать восстание. Однако снимали, и снимали успешно. Строгость обстановки, жесткие сроки словно бы придали строгости и стройности фильму.

Было уже довольно холодно, когда мы подошли к съемкам эпизода сбрасывания офицеров в воду. Исполнители ролей офицеров отказались от рискованного занятия купаться в ледяной воде. Тогда Левшин и я падали в воду за всех. Я играл старшего офицера Гиляровского, а нырял и за Гиляровского, и за

вахтенного.

Когда исполнитель роли судового священника отказался падать с лестницы, мы загримировали Эйзенштейна, и он отчаянно дублировал несколько раз это падение.

Не было такого случая, чтобы мы отменяли съемку: туман ли, мороз ли, ночь ли, — мы всегда находили что снимать.

Был у нас трагикомический случай со съемкой кадра, который, к сожалению, в картину не вошел. Предполагалось снять эпизод, соответствующий историческому факту. При встрече восставшего броненосца с эскадрой Черноморского флота был дан предупредительный залп, после чего мятежный броненосец, не желавший сдаваться, поднимал красный флаг. Организовать залп эскадры было сложно. Мне пришлось слетать в Москву, побывать у председателя Реввоенсовета СССР и Наркомвоенмора М. В. Фрунзе и получить у него личное разрешение выстрелить из всех орудий Черноморского флота. Но только один раз. Никаких дублей! Слишком дорого.

Попасть на прием к председателю Реввоенсовета мне, сугубо штатскому человеку, было не так-то просто.

Кирилл Иванович Шутко еще раз устроил мне встречу с Калининым. Михаил Иванович, после того как поздоровался со мной, заинтересованно спросил:

— Как идут дела?

Не вдаваясь в подробности, я сказал:

— Надеемся сдать в срок.

Михаила Ивановича, видимо, не устраивало мое бодрое «надеемся», и он строго заметил:

— Фильм нужен именно к сроку. Ни в коем случае нельзя опоздать.

— У нас затруднения, Михаил Иванович. Командующий Черноморским флотом не в праве разрешить предусмотренный сценарием залп всей эскадры.

Калинин тут же связался с М. В. Фрунзе и попросил его принять представителя съемочной группы фильма «Броненосец «Потемкин»». Заканчивая телефонный разговор, он дружески попросил:

— Михаил Васильевич, надо им помочь. Очень нужная картина.

Прощаясь со мной, Калинин добродушно улыбнулся, пожал мне руку, сказал весело:

— Действуйте, молодой человек!

На следующий день с бумагой, в которой была изложена просьба, отправился на Знаменку (ныне ул. Фрунзе). И вот меня пригласили в кабинет, Фрунзе встал, пошел мне навстречу.

Поздоровавшись, сказал:

— Я все знаю.

Я глядел во все глаза, старался запомнить — энергичный, по-военному четкий. Волнение не покидало меня, потому что я много слышал об этом легендарном человеке и теперь видел его наяву.

Михаил Васильевич прочитал бумагу. Сказал строго:

— Посоветуемся с моряками. Завтра будет ответ. Затем, подобрев лицом, добавил:

— Ждем вашу картину. Это очень важно, если в юбилей 1905 года появится фильм «Броненосец «Потемкин»» — непокоренный остров революции…

Настал день съемки. Мы расставили несколько съемочных камер на вершинах Балаклавских гор, а флот ушел за горизонт, чтобы развернутым строем войти в кадр. На съемку приехало много гостей. Эйзенштейн повел их на командную вышку. Операторы чистили камеры и объективы, так как флот был еще далеко. И надо же было такому случиться! Одна дама, бывшая среди гостей, полюбопытствовала: «Каким образом будет дана команда для общего залпа?» Благодушно настроенный Эйзенштейн тотчас отозвался:

— А вот так: махну белым флагом — и они выстрельнут. При этом он все продемонстрировал.

И тут мы увидели у горизонта поднимавшиеся в небо тучи порохового дыма, а вскоре до нас донесся грохот залпа.

Оказывается, заранее обусловленный сигнал — взмах белым флагом — увидели с кораблей в подзорные трубы. Повторить залп эскадра не имела права. Кадр пропал. Эйзенштейн ужасно расстроился и вместе со Штраухом и Левшиным уехал в Москву монтировать фильм, поручив нам с Тиссэ съемку финала и всяческих «хвостов».

Сергей Михайлович отбыл в Москву 21-го, захватив с собой 4500 метров снятой пленки. Мы завидовали ему черной завистью — еще бы, купается теперь в богатейшем материале, по суткам не выходя из монтажной! — и, стиснув зубы, работали. Во всех трудных случаях жизни, чтобы не дать развиться меланхолии, чтобы приободриться, мы говорили «хо-хо!». Уже 26 ноября у меня возникла настоятельная потребность произнести этот бодрящий клич. То же было и 27-го. Об этом свидетельствуют мои письма к С. М. Эйзенштейну.

«26 ноября 1925, Севастополишка.

ХО! ХО! ХО! ХО!!!

Должно быть независимо от удач и неудач.

ХО! ХО!

Должно быть, если мало времени и нет солнца!

ХО! ХО!

Должно быть и тогда, когда девять кораблей выходят в море и в море начинается смена одного — дождливого — шквала другим — градовым, а град сменяет «вражеская» тьма, и в небе за весь день образуется единственная дырка, в которую мигает единственный луч солнца (его вы увидите на экране — черное небо и светлые волны).

ХО! ХО! ХО!

И тогда должно быть, когда помощники во главе с администрацией не выполняют по выписке ни одного пункта вовремя.

И приходится сидеть у берега под великолепнейшим солнцем полнокровных три часа и ждать, когда они проспятся, чтобы было все на месте.

Макет отменили исключительно по их вине, и сегодня потеряли утро, а потом света больше не было и снимали детали встречи при «молоке».

Эдуард вследствие этого подал Котошеву (директору съемочной группы — Ред.) заявление: уезжаю 30-го, при наличии трех солнечных дней — позаботьтесь о другом операторе.

Однако это не первая важность. В общем, сняли:

1. Волны (они годны только для тревожной ночи).
2. Другие волны — хорошие, но сняты без солнца.
3. Все с юпитерами на «Коминтерне».
4. Детали встречи.
5. Выстрелы из орудий.
6. Встреча с эскадрой.
7. И множество «хвостов» разных сцен.

Осталось:

1. Макет.
2. Взрывы.
3. Еще хвосты.
4. Вельбот.
5. Блокшив (море).
6. Ялики.
7. Собрание.

Снимаем наспех, редко дублируем, ибо солнце только урывками в час по чайной ложке, да и то не каждый день. Сегодня второй день всего после Вашего отъезда приблизительно светло. Наезд носа на аппарат, кажется, будет хорош.

За «эскадру» нечего писать (не зря почти два месяца жили в Одессе, кое-чему обучились. — Г. Л.), сами увидите, что с ней можно делать. То, что там сделано, — это сверхмаксимум того,

что возможно было сделать при наличии всех обстоятельств.

Если погода будет держаться четыре дня, мы снимем все необходимое и увидимся с вами.

Нас интересует, будет ли что-нибудь смонтировано к нашему приезду. Эдуард уверяет, что нет! Я уверяю, что будет, должно быть. Так или иначе, в этом весь смысл (в 20-м!).

Дорогой учитель, 20-е — это ХО! ХО!

20-е — это должно быть число нового триумфа и, Сергей Михайлович, давайте жмите — и очень даже, прошу Вас, — на монтаж и все прочее, чтобы было!

Жму руку. ХО! ХО! Гриша».

«Севастополь, 27 ноября.

…Вот что, дорогой учитель Сергей Михайлович, я не знаю, чего я там наснимал (боюсь, конечно, страшно), но мне кажется, что все это плохо, и плохо потому, что не успеваешь подумать о каком-нибудь постановочном задании, а не только написать что-нибудь предварительно на бумажке. Во-первых, еще ни разу не снимали то, что я себе намечал. (Так я впервые ощутил, что исполнять чью-то волю проще и приятнее, чем диктовать свою волю подчиненным. — Г. А.) То что-нибудь не готово, то солнца нет, то кого-нибудь нет, то разрешения нет — понимаете?

Между прочим, там снята сцена «Барский — командир пробует обед». Снята она очень паршиво, причины изъясню после, а снимал я ее потому, что не было солнца и было время, да и юпитера были в «салоне».

Думаю, что она пригодится, если уже не очень паршиво снято.

Пишите, как идет работа и успеем ли к 20-му. Эдуард решил уезжать 30-го, если не будет солнца, мы не успеем снять этого.

ХО! ХО! Должно быть солнце. И не только это солнце. 20 декабря одна «звезда», золотомедальная, должна стать солнцем — сильнейшим солнцем, которое, вспыхнув в Москве, должно засветить в Китае.

Жму Ваши руки и желаю бодрости, отсутствия уныния и прилива любви к делу.

Ученик

Гр. Александров».

Двадцатого не было — было двадцать четвертое.

13 декабря 1925 года «Правда» сообщила, что 21-го в Большом театре состоится торжественное заседание центральных, советских, профессиональных и партийных организаций, совместно с делегатами XIV партсъезда и что после торжественного заседания состоится демонстрация нового фильма «1905 год».

20 декабря мы прочитали в «Известиях» спасительную для нас — монтаж фильма в тот момент был весьма далек от завершения — информацию о том, что назначенное на 21 декабря в Большом театре торжественное заседание, посвященное 20-летию первой русской революции, переносится на другой день.

Из калейдоскопа сильнейших впечатлений, испытанных мною 24 декабря 1925 года, сохранилось в памяти то, как я мчался от Житной к Большому театру на мотоцикле с коробкой, в которой была последняя часть «Броненосца «Потемкин»», как у Иверских ворот мотоцикл сломался и я, сунув коробку под мышку, бежал мимо бывшей Городской думы (ныне Музей В. И. Ленина) к Большому театру. И еще — мы выходили на сцену кланяться и оркестр нам устроил «смычки». Это значило много: нашу работу одобряли даже музыканты Большого. Кстати, оркестр Большого театра имел непосредственное касательство к демонстрации фильма.

Комиссией ЦИК оркестру Большого театра было предложено подготовить музыкальное сопровождение фильма. Музыка к фильму была скомпонована из увертюры Литольфа «Робеспьер», увертюры Бетховена «Эгмонт» и симфонической фантазии Чайковского «Франческа да Римини» [6].

Эйзенштейн так волновался, что не мог находиться во время демонстрации фильма в партере. О 24 декабря он рассказывал:

«Взбираясь все выше от партера в бельэтаж, с яруса на ярус, по мере того как возрастает волнение, жадно и встревоженно ловлю отдельные взрывы аплодисментов. Пока внезапно, как картечь, не взрывается зрительный зал в целом — раз (это пошел кадр с алым флагом), два — это по штабу генералов грохнули орудия «Потемкина» в ответ на расстрел Одессы.

Продолжаю блуждать по пустынным концентрическим коридорам.

Никого.

Даже вахтеры все забрались внутрь. Зрелище необычайное, впервые за всю историю в Большом театре — кино!

Сейчас будет третья картечь. «Потемкин» пройдет через адмиральскую эскадру, «победно рея знаменем свободы».

…Успех фильма при его демонстрации в Большом театре был полным, но кто знал, что таким же триумфальным будет шествие «Броненосца «Потемкин»» по экранам нашей страны и всего мира.

Буржуазная цензура встретила фильм в штыки. Прокат его был немедленно запрещен. В Германии вопрос о демонстрации картины два раза переносился в парламент. Военное министерство категорически запретило всем военнослужащим посещение кинотеатров, в которых демонстрировался советский

фильм о мятежном броненосце.

Впервые в истории кинофильм возбудил такие бурные политические страсти. В течение нескольких месяцев шла борьба, и, наконец, во избежание общественного скандала правительство было вынуждено разрешить демонстрацию фильма, но выпустило его на экраны с крупными купюрами. И тем не менее после появления «Броненосца «Потемкин»» на экранах Германии фильм настолько испугал германские власти, что был предан суду, с заседателями, экспертами и прокурором.

Из речи прокурора:

— Коммунисты хотят выучить своих людей военной тактике, дать наставления, как держаться в будущем бою. Это — задача настоящей картины. Хотя в ней трактуется историческое событие, но ее тенденция заключается в том, чтобы показать военным, как нужно восставать против государственной власти и брать власть в свои руки.

В Америке фильм пыталась обезвредить цензура, но и в изрезанном виде он действовал на умы и сердца. Американская киноакадемия признала «Броненосец «Потемкин»» лучшим зарубежным фильмом 1926 года.

Даже реакционная английская «Дейли геральд» писала: «Потрясающая постановка! Наибольшее впечатление картина производит своим трагическим реализмом».

В большинстве стран Европы публичный показ картины был запрещен, но тем не менее слава «Броненосца «Потемкин»» росла, как лавина в горах.

«Броненосец «Потемкин»» стал первым советским фильмом, заявившим миру о рождении кинематографии нового мира. Совершенная новизна художественной стилистики этой ленты, активное отрицание (буквально перечеркивание) всех многочисленных штампов западного буржуазного кино, могучая всепобеждающая простота и ясность замысла, вдохновенное воплощение этого замысла сделали фильм «Броненосец «Потемкин»» явлением мирового кино. Буржуазным ученым-скептикам, сомневающимся в жизнеспособности социалистического строя, на всех перекрестках Европы кричавших о бесплодности социалистической культуры, пришлось согласиться с тем, что в Советском Союзе, самом молодом государстве мира, могут делать картины высшего класса. С момента выхода «Броненосца «Потемкин»» СССР стал признанной кинодержавой. Этот факт многого стоил в то трудное время напряженной борьбы за признание наших суверенных прав во всех областях политической, экономической, культурной жизни. Нас радовало то, что повсюду в мире стали говорить:

«СССР — это и большое кино!»

В январе 1926 года состоялась премьера фильма в кинотеатре «Художественный». Эйзенштейновцы позаботились о достойной подаче фильма. Фасад кинотеатра был превращен в модель броненосца. Перед началом сеанса на «броненосце» появлялся горнист, играющий сигнал восстания. Театр внутри был украшен морскими флагами, якорями и спасательными кругами. В центре фойе установили модель броненосца «Потемкин». Весь служебный персонал — администраторы, билетеры, контролеры, оркестранты, киномеханики, буфетчики были одеты в матросскую форму и матросские фуражки с надписью: «Князь Потемкин Таврический». Все помещения были переименованы на корабельный лад, что зафиксировано соответствующими надписями: зрительный зал — «ют», фойе — «кают-компания».

Успех у фильма был огромный, повседневный. В прессе отзывы носили только восторженный характер. «Известия» писали: «О «Броненосце «Потемкин»» надо не говорить, а кричать». Ну, конечно, крик весьма затруднительно воспринимать, поэтому приведу лишь спокойное, деловое высказывание «Правды», напечатанное в один из первых дней демонстрации фильма: «Зрителю трудно расчленить свое впечатление: что волнует его больше — сами факты, которые показаны в картине, или их кинематографическое оформление. Здесь все находится в таком равновесии, в такой слитности и спаянности, что отделить одно от другого невозможно… В «Броненосце» все сделано с большим умением, вкусом и настоящим темпераментом».

Социальный заказ

Выход на экраны «Броненосца «Потемкин»» и его невиданный успех надолго приковали к себе внимание печати. Журналисты, специалисты кино в газетных и журнальных статьях стремились вывести формулу успеха. И явился на свет термин «социальный заказ». Выражая самое существо дела, термин таил в себе и нежелательную возможность спекуляций на актуальной теме, злободневном сюжете. «Киногазета» писала в те дни: «… Эйзенштейн своей лентой выполнил социальный заказ, но не потому, что он работал по заданию ЦИК. Социальный заказ не получают ни в кабинете директора фабрики, ни в государственной комиссии. Эйзенштейн получил социальный заказ у пролетарской революции, в которой вырос как художник… Мы думаем, что, если следующая картина Эйзенштейна будет заказана не ЦИК и не по сценарию на тему о революции, Эйзенштейн все равно выполнит социальный заказ пролетариата».

Все, что мы снимали, делали в кино под руководством Эйзенштейна, отвечало требованию времени. Все это было и заказной работой. Это нас дисциплинировало, воспитывало в нас неукротимую деловитость и высокую мобилизационную готовность.

Наступил 1926 год. «Броненосец «Потемкин»», набирая скорость, выходил на мировой простор. А наша творческая группа тем временем получила новый социальный заказ.

К концу 1925 года в основном было завершено восстановление разрушенного народного хозяйства. Но страна оставалась отсталой, аграрной. В СССР только пятая часть населения проживала в городах, остальные четыре пятых — в деревне. Сельское хозяйство представляло собой океан мелких крестьянских хозяйств. Промышленность давала лишь треть всей продукции народного хозяйства. Машины и оборудование на большинстве фабрик и заводов устарели и износились. Для того чтобы построить социалистическое общество, нужно было, как учил В. И. Ленин, осуществить индустриализацию страны, провести коллективизацию сельского хозяйства и на этой основе вытеснить из экономики капиталистические элементы. Нужно было осуществить и культурную революцию. Это были сложные и трудные задачи.

Очередной социальный заказ от имени ЦК партии дал нам К. И. Шутко.

Мы, если можно так выразиться, дружили домами. Шутко

частенько заглядывал в комнату-библиотеку Эйзенштейна на Чистых прудах, а мы бывали у него в одноэтажном особнячке на Страстном бульваре и на даче. Шутко нас образовывал, подковывал идейно. Кирилл Иванович, большевик-подпольщик, прекрасно образованный, как магнит, тянул нас к себе.

Он обладал фундаментальными познаниями в области философии, истории, свободно говорил на европейских языках. И даже Эйзенштейн признавал его превосходство. Они говорили на равных. «Производственный метод» Эйзенштейна под благотворным воздействием Шутко, который постоянно подвергал все эйзенштейновские новации строгому и объективному марксистскому анализу, уже во время работы над «Броненосцем «Потемкин»» претерпел существенные изменения.

Так вот однажды Шутко пригласил нас в ЦК и сказал:

— Поскольку вы делаете картины на важные, социально активные темы, мы предлагаем вам наиважнейшую сегодня тему — коллективизацию сельского хозяйства.

Кирилл Иванович, желая поощрить нас, сказал, что на просмотре фильма «Броненосец «Потемкин»» был генеральный секретарь ЦК партии И. В. Сталин и дал фильму положительную оценку. «Мы надеемся, что вы справитесь и с этой трудной задачей», — закончил разговор Шутко. Смысл предстоящей нам работы заключался в том, чтобы показать крестьянству его будущее, показать, как выгодно отличается новое от старого.

Надо честно признаться, что знали мы этот материал весьма приблизительно. Но Кирилл Иванович Шутко рассчитывал, что в данном случае наилучшим образом сработает «производственный метод» Эйзенштейна. Предстояло изучить и провести производственное моделирование показательных образцов. Такой и представлялась задача, пока не приступили к делу.

Впервые именно в этом фильме Эйзенштейн и я выступили на равных, как соавторы. Мы вместе разрабатывали сценарный план (сценария, как такового, не было, он писался в ходе работы над фильмом). Мы на равных выступали в качестве режиссеров.

Начали с изучения материала. Фильм первоначально назывался «Генеральная линия». Название говорит само за себя. Но фильм вышел на экраны с другим именем — «Старое и новое», и это второе название, действительно, в большей мере выражало его содержание.

Как только мы начали вникать в дело, поняли, что старого в сельском хозяйстве 1926 года безграничный океан, а вот нового чрезвычайно мало.

Нам организовали встречу с руководителями первых сельхозкооперативов, мы на месте знакомились с единичными в

то время социалистическими хозяйствами.

Как-то мы побывали в молочном товариществе села Отрадное Малое вблизи Горок Ленинских. Из разговоров с крестьянами, объединившимися в артель, стали проступать схема, сюжетная основа будущего фильма. Нам на конкретном примере этого села жизнь показала, что ведет крестьян к кооперации. Это беззащитность крестьянина-бедняка перед стихийными силами природы, это непременная зависимость разобщенных бедняков от кулака-мироеда. Мы увидели, что часто причиной оскудения беднейшей части крестьянства является имущественный раздел, ведущий к дроблению и без того малосильного крестьянского двора. Единственный выход для бедноты — объединение в артель.

Из этих достоверных, хотя и очень скудных, представлений сложился сценарный план, который выглядел так.

В нищенски-бедном крестьянском дворе идет раздел имущества на три хозяйства. Спорят, ругаются, дерутся. Люди делят телегу по колесам и отделяют сбрую от лошади. Топором разбивают на три части зеркало. Хозяйство растаскивается по частям, теряя всякую производственную ценность. Получив корову, уходит со двора дочь умершего хозяина Марфа Лапкина.

В деревне слабые безлошадные бабы со скверными сохами, с голодными детьми, с дряхлыми стариками с тоскою смотрят на весеннюю влажную землю и не могут пахать, потому что у одной нет лошади, у другой нет сохи.

Сунулась Марфа к родне. Не дали лошадь. Пошла на поклон к кулаку, и тут отказ. Ходила солдатка к одному, к другому — нет лошади. А тем временем подступила жара. Сохнет земля. Выволокла Марфа свою захудалую коровенку. Впрягла в тяжелую соху. Выбивались из сил корова и солдатка, но мелкая выходила борозда под сохой. Палило солнце. Непосильной была жара. Не выдержала корова, упала. Подняла за ручник соху Марфа и, бросив об землю, закричала:

— Нельзя! Нельзя так жить!

Кричала крестьянка и на сельском сходе, пока зажиточные мужики не спихнули ее с трибуны. А тут появился участковый агроном и заговорил о молочном товариществе.

Из задних рядов крикнули:

— Советские штучки. Мало вам налогов, под последнюю корову подбираетесь.

Агроном не обратил внимания на крики, сказал упорно в толпу:

— Я прошу поднять руки тех, кто против.

Восемьдесят человек и последним председатель сельсовета

подняли руку «против».

И опять говорила, убеждала Марфа:

— Молочная артель — подспорье большое.

— Обманство одно, — кричали кулацкие наемники.

Махнув рукой, агроном сказал собранию:

— Можете идти. Кто «за» — прошу остаться.

Осталось шесть человек.

— Объявляю молочное товарищество открытым, — сказал агроном.

В Отрадном в действительности было точно так, как у нас в сценарии. В молочной артели в ту пору, когда мы приехали знакомиться с одним из первых сельскохозяйственных кооперативов, состояло шесть членов. Отрадненская артель стала для нас моделью, прообразом будущего, и мы, естественно, сделали это молочное товарищество коллективным героем фильма. Однажды уже в съемочный период мы приехали туда и стали свидетелями большого события — в счет первого государственного кредита артель приобрела сепаратор. На крыльце под вывеской артели стоял завернутый в холст аппарат. Около него гордо сидели члены молочной артели. Вся деревня сгрудилась у крыльца. И вот сняли с сепаратора полог, фейерверковым блеском рассыпался жестяной цилиндр, бриллиантовыми искрами загорелся никель, потемнело все вокруг. Сепаратор поразил крестьян и нас. Мы стали азартно снимать весь процесс превращения молока в масло.

«Сгустеет или нет?» — ждали мужики. «Сгустеет или нет?» — волновались и мы. В сценарии у нас потом появится такая фраза: «Мужики ждут, ждут так, как при встрече с эскадрой ждал залпа броненосец «Потемкин».

И мы вместе со всей деревней как зачарованные смотрели на сепаратор и ждали чуда. И вот сначала струя жидкого, выжатого молока стремительно брызнула в глубь ведра, потом струя густая, медленная, плотная ударила в железо.

Сепаратор был самой главной нашей находкой. Сцена с опробыванием сепаратора стала центральной в фильме. В ней разрешался заявленный в первой части конфликт. Ведь сепаратор привлек в артель десятки крестьян. Это мы наблюдали в Отрадном. И, рассматривая сцену как кульминацию в борьбе за заскорузлые души крестьян, мы не пожалели красок. Да, я не оговорился, именно красок. Для того чтобы поднять финал сцены до пафосного звучания, отсняли включение фонтанов, ниспадающие струи водопадов, окрасили эти куски в разные краски и смонтировали в один стык с кадрами, в которых запечатлели бело-желтый поток сливок, ударивший в железо

сепаратора. Это был фейерверк, салют! Это была первая проба работы с цветом. Нам не хватало цвета. Мы испытывали жажду цвета. Цветной пленки не было и в помине. Мы кисточкой красили в алый цвет революции поднятый на «Потемкине» красный флаг. Когда понадобилось представить цветными фонтаны и водопады, мы опускали куски пленки в бачки со специальным химическим составом — вирировали пленку в синий, золотистый, зеленый и голубой цвета. Во все цвета радуги.

По нашим сценарным наметкам вторая часть фильма повествовала о страшной засухе, которую по темноте своей крестьянство вздумало преодолеть молебном, крестным ходом.

Вздымает блестящий, парчовый поп руки к небу, подражает попу толпа.

Дошли до экстаза люди в поле. Падают в пыль, молятся. Облака показались на небе. Неистовствует поп, предварительно посмотрев на барометр. Туча закрыла небо, капнули капли дождя. Но промчалась тучка, так и не намочив земли. Грохнул поп барометр о придорожный камень. Не было больше доверия всемогуществу церкви у крестьян.

Чтобы больше не возвращаться к крестному ходу, должен сказать, эта сцена снималась под Ленинградом, в Парголове. Там, кстати, без труда нашли для общих планов захудалую деревеньку, а Ленинград привлек нас тем, что там для этой сцены имелся в неограниченном количестве первоклассный реквизит: всамделишная, и притом дорогая, утварь и одежда. К тому же на ленинградской кинофабрике нам помогли найти прекрасного исполнителя роли попа, возглавлявшего крестный ход. Когда-то он был священником. С религией этот человек порвал, но бороду и длинные волосы оставил.

Когда из Ленинграда привезли реквизит — иконы, хоругви — и стали все это сверкающее золотом добро выгружать из кузова машины на траву, откуда-то взялись богомольные старушки и стали спрашивать нашего «попа»:

— Батюшка, что ж это такое?

А тот буднично так, скороговорочкой им отвечает:

— Реквизит, товарищи, реквизит.

Старушки были в ужасе. Получив столь странный ответ, они стремительно исчезли с «дурной вестью», а на их место явились американские корреспонденты, без устали снимавшие русскую экзотику. Их работу мы впоследствии встречали в журналах и газетах и в США, и во Франции. К слову сказать, эту красочную сцену на Западе, не очень понимая ее смысла, встречали всякий раз восторженно, именно по причине ее экзотичности.

И вот за этим и шла так кстати родившаяся сцена с

сепаратором.

В третьей части по сценарному плану мы подводили очнувшегося от вековой спячки российского мужика к сознанию того, что на имевшихся в его хозяйстве беспородной коровенке и ледащей лошадке далеко не уедешь.

Тут был придуман нами «Сон Марфы».

Задремала от усталости в полуденную жару Марфа, и пришла во сне к солдатке ее, солдаткина, тощая корова. Показала корова на свои ребра. Показала ноги тонкие, вымя сухое, кости на крупе, глаза печальные.

Предстали перед Марфой все коровы бедняцкие. Вставали на колени. Головами кланялись.

Согласилась Марфа.

Ринулись коровы галопом. Бежали быстро и встали, как на физкультуру.

Головы подняли в небо, и на небе в облаках пара, в блеске солнечных лучей, как Мефистофель, появился племенной бык.

Эх, какой это был бык!

Вымя коров набухли молоком, спины выпрямились, ребра исчезли, соски не могли удержать напора молока и дождь молочный разразился ливнем.

Сон Марфы сбывается: племсовхоз подарил отрадненской молочной артели «Власть Советов» бычка-одногодка по имени Фомка.

Между прочим, это опять жизненный факт.

Был у отрадненской артели бык Фомка. Кинематографичный, красивый, как бог. Мы его снимали с любовью. Сон Марфы требовал от нас изобретательности, полета фантазии, и мы старались, как могли. Тиссэ в этой сцене получил возможность блеснуть искусством комбинированных съемок. Меня всегда привлекало в животных их не всеми различимая похожесть на людей, конечно, в какие-то моменты жизни. В сцене «Сон Марфы» у Александрова-режиссера, может быть, впервые открылась возможность это предчувствие, добродушную усмешку, обращенную к людям, поставить, снять на пленку. Так появилась сцена коровьей свадьбы. Корова шла на свидание с Фомкой, увитая гирляндами роз, в венке, посаженном на рога.

В четвертой части мы показывали окрепшее хозяйство артели. В духе знаменитой сцены из «Анны Карениной» снимали поэтическое состязание косцов и затем одним махом перечеркивали изживший себя способ заготовки кормов. И делали это решительно, плакатно и, как нам тогда казалось, убедительно.

«Пар валил от соперников в летнюю двенадцатичасовую

жару, как в мороз зимний.

Побросали мужики работу, смотреть за состязанием начали.

Р-р-р-р-р-раз.

Раз, два, три.

Прилипли подштанники к мокрому телу.

Вздувались рубахи пузырем за спиной от быстрой ходьбы. Не отставал Васька. У Васьки фокус был. Ловкость одна. И не мог эту ловкость силой победить гигант.

Нечеловеческую энергию тратили оба. Матерились, выбивались из сил.

Не мог великан уйти от Васьки. Сдаваться было начал…

Застрекотало вдали.

Ближе.

Шум машинный прервал работу. Остановились косари. Все повернули головы.

Мимо, за межой артельского луга, не торопясь, прошел совхозовский трактор. К трактору была прицеплена сенокосилка, В тени зонта сидел, покуривая, тракторист, и ловко работала сенокосилка.

От косарей пар шел столбом.

Какой нелепостью показался их труд, их азарт, когда ясно было видно, что за полдня они скосили меньше, чем скосила машина за несколько минут».

И, естественно, пятая часть звучит призывом: «Даешь машину!» На трактор наша артель еще не заработала. Нужен кредит. «В советском учреждении», куда являются ходоки от артели, один ответ: «Кредита отпустить не представляется возможным до реализации урожая». А трактор и нужен именно для уборки этого урожая. Начинается хождение от машинистки к курьеру, от курьера к секретарю, от секретаря к завотделом. Бюрократизм в те годы был злом первейшим. Вспомните Маяковского. Сколько сил он отдавал борьбе с бюрократизмом! Вслушайтесь! Он же как лев рычит: «Я волком бы выгрыз бюрократизм». И нам хотелось всыпать по первое число злокозненному бюрократизму.

В ту пору еще не избитый символ бюрократизма, секретаршу, мы изображали с эффектом. На роль секретарши была приглашена дочка француза-ресторатора, девица модная, раскрашенная, яркая. Она восседала, заложив ногу за ногу на плуге, который стоял в вестибюле конторы по продаже сельскохозяйственных орудий, и саркастически говорила Марфе и мужикам: «Начальника нет». Суровая, ширококостная Марфа и яркая птичка-секретарша являли собой сильный контраст. А затем отрицательное заключение начальника-бюрократа, его

подпись изображал Тиссэ. У него был вычурный, залихватский «почерк бюрократа».

В конце концов деревенские ходоки с помощью шефа-рабочего одолели бюрократизм. Держат ордер плохо гнущиеся мужичьи пальцы. Ордер на трактор.

Шестая, заключительная часть называлась у нас «Фордзоша». Не было еще у Советской власти своих тракторных заводов. Тракторы покупали у Америки. Привезли шефы трактор. Был митинг. Говорили речи. Потом, устранив неполадки, без которых в жизни не обходится, рабочие-механики показали, на что способен трактор. Полсотни телег, гуськом связанных, потащил за собой трактор, да так, что пыль столбом.

Вот такой примерно был у нас сценарный план. Мешкать было некогда. Мы приступили к работе. Это была, говоря языком военных, разведка боем. В поездки с целью выбора натуры мы брали киносъемочную аппаратуру, то есть были готовы в любой момент начать съемку.

Весной и летом 1926 года побывали в Брянской и Пензенской губерниях, отбирали натуру, снимали для фильма «старое». В погоне за солнцем и в надежде побольше увидеть «нового» в конце августа переехали в Ростов-на-Дону.

Фильм открывался словами: «Не десять, не двадцать, а именно сто миллионов безграмотных крестьян оставил нам царский строй». Нас поразила бедность брянских деревень, но то, что мы увидели в Пензенской губернии, превзошло все ожидания.

Наша киноэкспедиция остановилась в одной небольшой деревеньке. Снимали сцену «Раздел имущества». Снимали бедность. Полуразвалившиеся, полураскрытые избы (во время голода 1920–1921 годов солому с крыш скормили скоту). По сценарию, два брата и сестра «делили» с помощью топора зеркало, а теперь, в жизни, мы стали свидетелями того, как наследники пилили на три равные части гнилую избу. Это было посильнее намеченного в сценарии. Конечно, мы сняли, как в жизни. Полудохлые беспородные лошаденки. Убогие коровенки. Пахота сохой. Народ — голодный, запущенный.

Поскольку мы платили тем, кто снимался в массовых сценах, к нам устремлялись толпы жаждущих подзаработать.

Однажды в школу в раскрытую по случаю летней жары дверь на маленькой лошадке въехал незнакомый нам, здоровый, лохматый мужик. Мы вскочили, застигнутые врасплох, а он, обращаясь к Тиссэ, который в это время как раз заправлял кассету в аппарат, прокричал:

— Сымай меня! — и стал у нас на глазах живьем глотать лягушек, полагая, что для съемки такого рода фокусов мы и

приехали сюда.

Раздосадованный тем, что его живоглотство оставило нас вполне равнодушными, он уже просительно заявил:

— Я и мышей могу глотать…

Может быть, именно этот живоглот окончательно убедил нас в ошибочности теории монтажа аттракционов.

Примером «нового», как я уже говорил, стал для нас кооператив возле Горок Ленинских. Собственно, новым здесь был только способ совместного хозяйствования. У нас возник план: показывать крестьянам нашего, как теперь говорят, подшефного кооператива то, чем им предстоит овладеть в ближайшее время, чтобы стать действительно передовым социалистическим хозяйством.

Для контраста показывали пахоту сохой и тракторную пахоту. Наши мужики дивились, ахали и охали. Снимали восхищенное изумление российского мужика.

Облик, образ нового составляли по крупицам, которые выискивали повсюду.

В качестве нового показывалась в фильме устроенная по-европейски молочная ферма вблизи Москвы. Архитектор Андрей Буров попытался представить молочные фермы и свинарники будущего. Его эскизные проекты легли в основу «образцовых ферм», построенных тогда из фанеры, специально для съемки фильма. Мысль Бурова, талантливого архитектора, инженера-строителя, знакомого с американским и европейским опытом, по крайней мере на три-четыре десятилетия опережала свое время. Теперь, когда я в роли экскурсанта попадаю на образцовые фермы наших дней, то признаю в них материализованную фантазию Андрея Константиновича Бурова. Только теперь стали явью такого уровня сооружения. Экономические трудности страны, низкий культурный уровень крестьянства тех лет не позволяли незамедлительно превратить мечту в реальность.

Академик Михаил Федорович Иванов, знаменитый селекционер, создатель заповедника Аскания-Нова, привез из Англии йоркширских свиней. Для них были построены добротные свинарники. Животные — огромного размера, прямо бегемоты. Мы примчались снимать и эту новость.

А на ферме паника: третий день йоркширские свиньи на берут в рот приготовленную по специальному рецепту еду. Вызвали из Москвы англичанина, сопровождавшего живой товар. Он попросил показать, чем кормят свиней. Нюхает, растирает между пальцами месиво. Ему объясняют:

— Еда приготовлена по рецепту.

— Но это грязно приготовлено.

Англичанин на глазах у всех готовит поросячью еду, и йоркширские красавицы и красавцы не отходят от корыт, пока не съедают все.

Еще один урок культуры. В свинарнике множество мух. Англичанин говорит:

— Надо поставить деревца в кадках, тогда мухи будут сидеть на деревцах, а не на свиньях.

Англичанин продолжает наставлять. Оказывается, свиньи должны ходить на пляж — загорать и плавать. Йоркширским свиньям устраивают и это удовольствие. Мы снимаем.

Все было внове. Для нас в первую голову.

Снимаем роскошную свинью с богатым приплодом. Но ее положение меня не устраивает по свету. Я, не задумываясь, прошу ассистентов развернуть свинью в нужную нам позицию, а сам наклоняюсь и беру в руки одного поросеночка. Свинья вскакивает и устремляется ко мне. Я спасся, взобравшись на пожарную лестницу.

И не удивительно, что, собственно, сценария не было, а была схема и отдельные выписанные куски. Схему мы оживляли увиденными чудесами, а выписанные куски снимали по всем правилам кинематографического искусства.

«Наглядность — главная наша цель. Надо образно смонтировать факты и таким способом показать в кино, к чему призывает Советская власть деревню» — так практически решалась поставленная перед нами задача.

Актеры в игровом в общем-то фильме отсутствовали. Главными действующими лицами стали крестьяне молочно-товарного кооператива. Главная героиня — молодая крестьянка Марфа Лапкина. Мы ее учили управлять трактором. Времени было мало. На крупных планах снимали Марфу, а когда требовалось в общих планах показывать управляемый ею трактор, я переодевался в крестьянку и катил на «Фордзоне» мимо изумленной толпы крестьян.

Эта женщина была настоящей героиней. На несколько месяцев ее оторвали от семьи, от крестьянского хозяйства. Ей пришлось играть довольно сложные, психологически напряженные сцены. Сердился, ревновал муж, но она не сдалась.

Пригласили мы «обыкновенную» крестьянку, потому что хотели этим решительным актом враз покончить с традицией приглашения на любую роль напудренных, напомаженных, завитых девиц.

Осенью 1926 года съемки «Старого и нового» пришлось остановить. Нас вызвали к Михаилу Ивановичу Калинину. «Всесоюзный староста» встретил Эйзенштейна и меня как старых,

добрых знакомых. Да и в самом деле, по крайней мере пять лет, он по-дружески следил за нашей работой.

Калинин не один. Рядом с ним Николай Ильич Подвойский.

— Как дела? — спрашивает Михаил Иванович, и мы наперебой рассказываем о съемках фильма, о будущем советской деревни.

— Фильм о деревне — это, конечно, очень интересно и важно. Но… Но, молодые люди, близится десятая годовщина нашей революции. Что же покажет советский кинематограф народу 7 ноября 1927 года? Пудовкин уже снимает «Конец Санкт-Петербурга», Барнет — «Москва в Октябре». Эсфирь Шуб монтирует из лент, отснятых в 1917 году, «Великий путь». Это хорошо. И все-таки. Все-таки, очень хотелось бы, чтобы и авторы «Броненосца «Потемкин»» сказали свое новое слово. Ведь вам так хорошо удалось донести до зрителя мятежный дух девятьсот пятого года… — Калинин одновременно испытующе и ободряюще смотрит на нас, берет со стола заранее приготовленную книгу — это «Десять дней, которые потрясли мир» Джона Рида — и протягивает ее Эйзенштейну.

— Вот вам хорошая книга. Ее высоко ценил Ленин. Она могла бы вам помочь.

Книга эта нам знакома. Тема ясна. Замысел заманчив. Но успеем ли?

— Надо успеть, — говорит Калинин. — А товарищ Подвойский вам поможет.

— Большевики Ленинграда предоставят в распоряжение авторов «Броненосца «Потемкин»» все необходимое, — вступил в беседу Подвойский.

Михаил Иванович поднялся и особо значительно сказал:

— В фильме мы рассчитываем увидеть образ Владимира Ильича — вождя социалистической революции, основоположника Советского государства.

Начался невероятный киноштурм.

Прежде всего надо было составить сценарий. Рамки книги Джона Рида, вдохновившей нас на этот очередной, смелый до дерзости шаг, очень скоро показались тесными. Раскопали горы документальных материалов. Наш консультант, председатель Военно-революционного комитета Петрограда, Николай Ильич Подвойский, Надежда Константиновна Крупская, Мария Ильинична Ульянова от всей души старались нам помочь, дополняя различными штрихами картину революции, вспоминая яркие, характерные эпизоды. То, чего не мог увидеть Джон Рид, дорисовывали в нашем сознании десятки участников событий. Мы встретились с историками, знатоками эпохи революции.

Работа приобретала грандиозный размах. Эйзенштейну уже виделся огромный многосерийный фильм от Февраля 1917 года до окончания гражданской войны. В него должен был войти и знаменитый «Железный поток». Для того чтобы полнее представить себе материал, встречались и с писателем А. С. Серафимовичем, и со многими участниками Таманского похода.

Но недолго мы предавались несбыточным мечтам. Времени было в обрез, и, обсудив положение, решили ограничить свой замысел показом подвига революционных масс, начиная со свержения царя в феврале 1917 года и кончая Октябрьским штурмом. Тема — революция, форма — кинопоэма, соединяющая реалистический, доведенный до иллюзии документальности показ подлинных событий с глубокой символикой тщательно отобранных деталей.

Вторая задача — персонажи фильма, герои и революционная масса.

И самое сложное, ответственное, необычайное в этом — показать в кино образ Ленина.

Сама мысль о возможности съемок фильма, в котором кто-то будет играть Ленина, вызывала бурные споры. Ведь не прошло и трех лет со дня смерти Владимира Ильича, и воссоздание его образа в художественном фильме считалось дерзким, недопустимым. Маяковский, выступая на собраниях, резко возражал против этого намерения. Его возмущало, что на роль Ленина придется приглашать актера.

Против исполнения роли Ленина профессиональным актером была и Надежда Константиновна Крупская. Она была согласна с тем, чтобы Владимира Ильича представлял в фильме человек, похожий на него хотя бы внешне. «Лучше всего, если бы это был рабочий», — выражала свое пожелание Н. К. Крупская. И тогда решено было найти человека, похожего на Владимира Ильича настолько, чтобы он мог сниматься в кино без грима.

Силами киностудии такого человека не удалось найти, хотя мы познакомились с сотнями людей, просмотрели тысячи фотографий. В это время в Новороссийске находилась киногруппа во главе с режиссером Барским, нашим хорошим приятелем. Там снимался фильм «В плену у белых». Для участий в массовых сценах пригласили жителей Новороссийска. Вот тогда-то Барский и приметил человека, имеющего поразительное сходство с Лениным. Это был портовый механик, в прошлом питерский рабочий, путиловец Василий Николаевич Никандров. Барский незамедлительно послал Эйзенштейну фотоснимки В. Н. Никандрова. Это была редкостная находка.

Вот так впервые в истории кино был найден исполнитель

роли Ленина.

В марте 1927 года Никандров приехал в Москву. В киностудии его сняли на пленку. В числе многих других проб показали пробы с Никандровым Н. К. Крупской и М. И. Ульяновой. Они одобрили наш выбор.

Надежда Константиновна и Мария Ильинична глубоко волновались за то, каким Ленин предстанет на экране. Но держались они просто. Возражали против предлагаемых на роль Ленина кандидатур с предельной деликатностью, стараясь не расстроить нас, режиссеров фильма, не обидеть привлекаемых к съемкам товарищей. Помню, мы, насмотревшись кинохроники, в пробных съемках стремились всячески убыстрить движения Ленина. Увидя эти наши пробы, Надежда Константиновна заметила:

— Ленин не был суетливым. Движения у него были спокойные, хотя ходил он быстро и говорил энергично.

Стали разбираться, в чем дело, и Тиссэ нам объяснил, что у тогдашних операторов была очень слабая, малочувствительная пленка и это вынуждало их крутить ручку съемочного аппарата медленнее, из-за чего на экране движения убыстрялись.

Никандров со всей ответственностью отнесся к почетной роли. Он много и упорно трудился. Читал произведения Ленина, посещал музеи. В Москве Василий Николаевич встретился с людьми, лично знавшими Ленина и работавшими под его руководством. Несколько раз побывал он у Н. К. Крупской и М. И. Ульяновой, интересовался, каким был Ильич в быту, в семье. Он тщательно отрабатывал походку Ленина, его характерные жесты, манеру разговаривать, «врастал» в роль. Это был своеобразный поиск первооткрывателя.

С Никандровым работали не только Эйзенштейн и я. Очень много сил отдавал работе с Никандровым близко подружившийся с ним Штраух, впоследствии сам создавший в кино образ Ленина.

Особенность фильма (свое первое рабочее название «10 дней, которые потрясли мир» он сменил на окончательное — «Октябрь») заключалась в том, что его постановщики стремились обойтись в картине без профессиональных артистов. Мы старались привлекать людей, которые сами штурмовали Зимний дворец, являлись делегатами II съезда Советов. В роли председателя Военно-революционного комитета Петрограда Н.И. Подвойского снялся сам Подвойский. Роль В. А. Антонова-Овсеенко исполнял участник Октябрьских событий Соколов. Сигнал к штурму Зимнего во время съемок фильма подал матрос Огнев, именно он подал сигнал в историческую октябрьскую ночь.

Сам нашелся «Керенский». Студент Ленинградского института истории искусств Николай Попов, прослышав о том, что нам никак не удается подобрать типаж на роль Керенского, предложил свои услуги. Он действительно был похож на незадачливого премьера Временного правительства.

В съемках принимали участие те самые часовые, которые охраняли штаб революции Смольный и кабинет В. И. Ленина. Мы старались как можно тщательнее воспроизвести не только исторические события, но и обстановку тех дней. Этого нетрудно было добиться, потому что Ленинград за десять лет, с 1917-го по 1927-й, почти не изменился. Зимний дворец еще не был реконструирован и сохранял тот же темно-кровавый цвет, как и при Николае II. Булыжник, а не асфальт покрывал Дворцовую площадь, на Невском проспекте оставалась торцовая мостовая.

В полной сохранности оказалась бытовая обстановка царских апартаментов. В ходе съемок мы облазили весь Зимний. Бывали в подвалах, где осенью 1917-го революционные матросы, чтобы погасить разгоравшийся в Петрограде пьяный погром, прикладами винтовок разбивали бесчисленные бутылки и бочонки царских погребов. Бывали на чердаке, где от царского времени остались забавнейшие следы. Так, например, на вентиляционных трубах, идущих из апартаментов царицы, и в 1927 году красовалась надпись: «Вытяжки Ея Императорского Величества». Нам удалось обнаружить «роллс-ройс», на котором удирал из Петрограда Керенский.

К съемкам фильма приступили в апреле 1927 года. В сценарий вошли сцены низвержения самодержавия, Февральской революции, встречи Ленина на Финляндском вокзале, расстрела демонстрации 4 июля, штурма Зимнего, II Всероссийского съезда Советов. Как и прежде, многое изобреталось в ходе работы. По ходу дела рождались сцены высокого поэтического звучания. Эйзенштейн вспоминал: «Угодно было господу богу, чтобы, просияв в Зимнем дворце, в библиотеке Николая, целую ночь «интерьеры» для сцены «Штурма дворца», я под утро высунулся в окно и увидел гигантские лопасти Дворцового моста, как руки утопающего, воздетые к небу.

И вот уже в порядке видения лопасти моста обрастают разбитой пролеткой, подстреленной лошадью, а скользящие по ним золотистые лучи становятся волосами погибающей златокудрой девушки.

Потом мост разрастается в символ. Символ разъединения центра города и рабочих окраин в июльские дни. И это вызовет к жизни для начала октябрьского дня картину другого моста — Николаевского. Рядом с ним стоит историческая «Аврора».

Николаевский мост вертится по горизонтали, и резкий его поворот на замыкание, на соединение районов и центра вопреки приказу Временного правительства и на этот раз развести мосты, начнет собой каскад событий, навсегда резко повернувших ход истории».

Работали все с большим подъемом, можно сказать, самоотверженно. Нужно было снять демонстрацию времени Февральской революции. Посоветовавшись между собой, решили использовать в своих целях первомайскую демонстрацию 1927 года. Заготовили плакаты, транспаранты с лозунгами Февральской революции и стали их вручать возле Каменноостровского моста демонстрантам. Намечено было снять проход по мосту. Но когда по мосту пошла демонстрация с буржуазными лозунгами, ко мне подошли двое мужчин в кожаных пальто.

— Что происходит?

— Съемка фильма «Октябрь».

— Это вы раздали лозунги?

— Я. Но как только демонстранты пройдут мост, мы их сменим.

— Кто здесь главный?

— Я.

— Пройдемте.

Меня увели. Но съемка уже состоялась. Я просил разрешения позвонить в Смольный. Но там никого не было — Первомай. Группа стала меня разыскивать. Эйзенштейн звонил Кирову. Поздно вечером недоразумение было выяснено.

Съемки шли в стремительном темпе. За четыре месяца мы сняли 40 тысяч метров пленки.

Фильм создавался при непосредственной помощи Ленинградской партийной организации. В особо сложных случаях мы обращались за помощью к Сергею Мироновичу Кирову.

Никто, кроме Кирова, не мог решить вопроса об отключении от энергопитания на время съемок нескольких районов Ленинграда. На прием к Кирову отправился я один. На всю жизнь в памяти моей запечатлелся обаятельный облик Сергея Мироновича Кирова. Осветив меня чудесной лучезарной улыбкой, он с живым интересом стал слушать мой рассказ о ходе съемок.

У него все время спадали на лоб волосы, и он их откидывал легким движением руки. Лицо усталое. Видимо, работал дни и ночи. На мою просьбу, мгновение подумав, сказал:

— Дело сложное. Соберем специалистов и обсудим, как это устроить.

Говорил Киров очень убедительно. Говоря, смотрел в глаза.

Вспоминаю, как мы однажды оказались на собрании, где он выступал. Нас поразила его впечатляющая ораторская манера. Говорил он громко, но не кричал. Чувствовалось, что это человек большой воли. Не было пустых, лишних слов в его речи.

В работе над фильмом он оказывал нам неоценимую помощь. После съемок «Штурма Зимнего» были съемки в Смольном. Они требовали присутствия массы людей, осветительной аппаратуры. А ведь это происходило в здании, где с огромным напряжением работал аппарат Ленинградского городского и областного комитетов партии. Более того, Киров разрешил съемки в Смольном в ночное время. И, конечно, не без его участия соблюдался запланированный порядок небывалых по масштабам съемок в различных местах города. Когда потребовалось заполнить актовый зал Смольного, чтобы снять выступление Ленина не просто статистами, горком призвал активистов партии, и они с великим энтузиазмом пришли на съемку.

Штурм Зимнего, как известно, происходил ночью. Для того чтобы воспроизвести в кино этот важнейший исторический эпизод, нам надо было не только осветить прожекторами внешний фасад Зимнего, но и «зажечь» окна дворца. Обычными электролампами получить необходимый для ночной съемки «свет в окнах» невозможно. Требовалось в каждое окно «посадить» прожектор-пятисотку. С большим трудом раздобыли необходимое количество «пятисоток».

К съемке готовился весь город. Более 11 тысяч человек — массовка, добрых два десятка киносъемочных аппаратов, специальные трибуны, на которые, как только стало смеркаться, потянулись счастливчики со спецпропусками — старые большевики, журналисты, работники иностранных консульств. Штаб киногруппы разместился на арке Главного штаба. Отдаются последние распоряжения. Казалось, все готово. Но к началу съемки «Штурма Зимнего» к нам на высоту поднимается строгий, в усах и каске, брандмайор и беспрекословно заявляет:

— Я запрещаю съемку. У ваших прожекторов-пятисоток нет предохранителей, а это грозит пожаром Зимнему дворцу.

Главный инженер по свету пытается оправдаться перед Эйзенштейном и строгим брандмайором и говорит, что, дескать, не хватило предохранителей на какую-нибудь сотню ламп. Брандмайор подтверждает свое решение:

— Пока не поставите предохранители, съемки не будет.

Включаюсь в разговор, спрашиваю инженера-электрика:

— Где можно достать эти предохранители?

— В магазинах электросбыта, но сейчас они все закрыты.

Тогда начальник ленинградской милиции, понимавший, что

значит сорвать такую съемку, предложил нам пойти «на преступление».

Инженер-электрик, он и я опрометью скатились с арки Главного штаба, кинулись в машину и помчались в самый большой ленинградский электромагазин. Начальник милиции «арестовал» сторожа. Мы с инженером взломали замки и забрали две сотни злополучных предохранителей. Составили акт о содеянном и победоносно вернулись к Зимнему…

Успешное осуществление грандиозных съемок обеспечило добровольное участие в них коммунистов — рабочих ленинградских заводов. Питерским пролетариям посвятили мы фильм «Октябрь». Их выдержка, их отзывчивость, их твердое намерение дать нам возможность довести дело до конца сыграли решающую роль.

Вот и на этот раз съемка началась с опозданием на три часа. Застоявшиеся «участники штурма Зимнего» исполнили свою роль с огромным воодушевлением. В то время еще не изготовляли макеты оружия, и участникам съемки под строгие гарантии выдавали боевые винтовки. У многих участников революции и гражданской войны дома сохранились патроны, и они устроили в ту ночь всамделишную пальбу. Были раненые. Все-таки ночь. Натыкались на штыки, получали ожоги от взрыва пиротехнических бомб. Нагрузка на каждого из нас пала адовая. В особенности крепко досталось Эдуарду Тиссэ, от расторопности и умения которого зависело очень многое.

Когда совершались исторические события 1917 года, было не до того, чтобы заботиться об их увековечении. Конечно, никто не снимал штурма Зимнего. Но даже если бы и попытались это сделать, вряд ли добились бы результата. Ночная съемка — дело технически сложное, громоздкое.

Для того чтобы воспроизвести выстрел «Авроры», корабль пришлось вывести на его революционное место, к Николаевскому мосту. Сделали пробный холостой выстрел. Тиссэ говорит: «Пламя мало». Тогда решили заложить двойной заряд. Теперь пламя оказалось достаточно мощным, но не рассчитали силы звуковой волны и во многих домах на Невской набережной полетели стекла…

Само собой разумеется, что и встреча В. И. Ленина на Финляндском вокзале ночью 3 апреля осталась зафиксированной лишь в памяти сотен участников этой манифестации.

Мы проводили целые вечера в обществе старых большевиков, выслушивая споры о том, что и как было. Вместе с участниками революционных событий обошли улицы и площади, Смольный и Зимний. Так и ходили толпой в 50—100 человек. Мы свели

воедино то, что услышали от очевидцев, и на основании их свидетельств с максимальным приближением к действительности воссоздали многотысячное собрание революционных сил Петрограда ночью 3 апреля 1917 года, речь Ленина с броневика.

Сделать это было вовсе не просто. Неожиданности подстерегали нас на каждом шагу. Окружили вниманием Никандрова, добиваясь его полной похожести на В. И. Ленина., по отработанной на съемках «Броненосца «Потемкин»» системе крепко звяли в руки многотысячную массовку, но где-то кто-то прошляпил и вот в кадре назойливо торчит знамя, на котором явно видны слова «фракция большевиков». При чем здесь «фракция»? Сплоченная, закаленная партия большевиков практически возглавила революционный народ, а в кадре маячит «фракция большевиков».

Перебирая материалы личного архива, я обнаружил никому неведомое письмо С. М. Эйзенштейна, касающееся неурядиц в ходе работы над «Октябрем». Позволю себе опубликовать отрывки из него, с необходимыми комментариями, которые я заключаю в скобки. Так же, как когда-то было с «Броненосцем», Сергей Михайлович умчался в Москву монтировать. Я доснимал в Ленинграде.

«Ленинград. «Европейская» гостиница. Экспедиция «Октябрь». Режиссеру Г. В. Александрову. Ком. № 307. 7 августа 1927 года. Абсолютно конфиденциально.

Дорогой Гришенька!

Предпосылка: может быть, я сгущаю краски, ведь я же не паникер, но, в общем, не знаю, и вся надежда сейчас на Вас.

Сейчас видел почти все (1500 метров еще в печати), и впечатление мое, что как «гениальное» произведение «Октябрь» не вышел.

Планово-художественно не получилось. Ставка на Зимний, как мы говорили «Мюр и Мерилиз», бита. Надо вытягивать дело вообще. Придется монтировать по непредучтенному материалу, обилие коего вообще спасает положение…»

(Приступая к «Октябрю», мы с Эйзенштейном имели в виду разработать каждый кадр-план как самостоятельную художественно завершенную сцену. Но времени у нас на эту работу явно не хватало. Мы вынуждены были разбиться на две съемочные группы. Я снимал с Тиссэ, а Эйзенштейн со вторым оператором Владимиром Нильсеном. Снимали в разных местах города. Все согласовывать просто не успевали. Зачастую или одной, или другой группе приходилось импровизировать. В итоге в отснятом материале оказалось много кадров непланированных. Отсюда огорчение Эйзенштейна тем, что планово-художественно

не получилось.

Два слова о «ставке на Зимний». Когда мы впервые увидели Зимний дворец, то нам открылись огромные выразительные возможности вещевого материала дворца. Наскоро изучив начинку Зимнего дворца, мы решили планово-художественно строить фильм и на этом материале. Отсюда это сравнение Зимнего с универмагом «Мюр и Мерилиз», где все есть. Действительно, в Зимнем мы нашли все, что необходимо для гротескно-сатирического показа и бывшей монаршей власти, и бонапартистских замашек Керенского, и беспомощности защитников интересов крупной буржуазии и помещиков перед решимостью революционного народа.

Но когда начали снимать, то невольно увлеклись, снимали много ненужного. А это уводило от первоначального замысла.)

«…Жутко перечислять, что в ней не получилось или из-за одного старика, или из-за другого!

1. Ужасно обстоит дело с «приездом» — из общих планов можно взять метра 3–4, остальное такая пасха — пестрятина по свету и к тому же без фокуса.

2. Не лучше со средними планами. Есть начало одного куска — 2–3 метра в шапке на небо, совершенно блестящих, а дальше идет торопливость, утрировка, позерство и что хотите. И «фракция» прет как черт те что.

Свалив дело на «фракцию», надо переснять средние планы.

1. Больше в фуражке. 2. Гораздо сдержаннее, благороднее, но без напыщенности. 3. С меньшей и энергично-сдержанной жестикуляцией. 4. Не держать знамя так, как он держит, опустить и менее «плакатно». 5. Без эксцентрики извивающихся старух.

Здесь вообще зверски точат зубы на «Ильича», считая нашу работу профанацией. По имеющемуся материалу это не без того. На фото съезда он тоже «демоничноват»…»

(Ну, во-первых, столь распространенное среди нынешней молодежи обращение «старик» было в ходу и в то время, когда мы были молодыми. Это для ясности.

Здесь «старики» — это сам Эйзенштейн, режиссер Александров, операторы Тиссэ и Нильсен.

Во-вторых, из эйзенштейновского анализа первичных результатов работы над показом в игровом кино Владимира Ильича Ленина ясно видно, с какой высокой требовательностью подходил Сергей Михайлович к выполнению этого ответственнейшего социального заказа эпохи.

Поскольку не было никакой возможности снова собрать многотысячную массовку, чтобы переснять общие планы встречи В. И. Ленина на Финляндском вокзале, мы ограничились теми

удачными 3–4 метрами. Свалив дело на «фракцию», с большей тщательностью, с учетом сказанного Эйзенштейном пересняли средние и крупные планы.)

«…Большая ответственность на Петропавловке — у Пудовкина она очень хороша, как и весь материал, и формально и идеологически, ибо выстрела с крыши Зимнего вообще не видать — «размер» указан на клетке точкой. Аврорские и без того плохи…»

(Приняв замечания Эйзенштейна, решили снять с близкого расстояния залп батарей Петропавловской крепости, который возвещал, как и шестидюймовка «Авроры», о начале штурма Зимнего. И поскольку пальба пушек Петропавловки в кадре должна была оказаться более выразительной, нежели залп «Авроры», старались вовсю, палили целую ночь. Как известно, в Ленинграде пушки Петропавловской крепости сигнализируют о приближении наводнения. Первый залп означает «Будьте готовы», второй — «Наводнение приближается», третий — «Спасайте подвалы». Когда мы готовились к съемкам, нас предупредили об этом и рекомендовали дать объявление о предполагаемой в ночь на 12 августа съемке стреляющих батарей Петропавловки. Это сообщение было опубликовано в газете «Ведомости Ленсовета». Жизнь показала, что о существовании этого печатного органа в Ленинграде мало кто знал. Когда стало рассветать и мы, сделав по крайней мере 12 дублей, перестали палить и оглянулись кругом, то увидели, что набережные Невы черны от народа. Люди тащили куда-то сундуки, диваны, комоды, столы, кровати, связки книг и прочее и прочее.

Неподалеку от Петропавловской крепости помещается студия «Ленфильм». Там тоже успели в течение ночи передислоцировать все декорации и реквизит из двух нижних этажей на третий.

Оглядев окрестности, мы поняли, что ленинградцы приняли непрерывную пальбу пушек Петропавловской крепости за сигнал о небывало огромном наводнении…

А сняли Петропавловку хорошо. Всякому, кто видел фильм, ясно, о чем говорят форты Петропавловки.)

«…Обязательно нажми на рабочую часть — вооружение… Смольный ведь очень хорош. «Аврора» тоже. Штурм. Из нового — «Ротонда», Антонов-Овсеенко, арест. Съезд, по-видимому, тоже. Все же соберется «кое-что» из картины.

Эдуард пишет, что Соколов бузит, хочет сложить ответственность и чуть ли не выступать против картины. Никак не допусти этого. Как-нибудь замажьте его. Я ему тоже буду писать. Кстати же, он Овсеенкой получился очень прилично. А за «идеологию» я очень беспокоюсь. Боюсь, что на стопроцентный

эмоциональный захват уже рассчитывать нельзя. Как с «Потемкиным», чтобы не успели прийти в себя. Отчеркни себе это все для «руководства».

Теперь перечень раненых и убитых. Только не плакать.

Вперемежку с «Октябрем» были склеены куски «Генералки» — и просто поражаешься. Неужели одни и те же люди делали обе вещи: ничего общего по качеству! Академия и какой-то детский лепет. И постановка, и свет, и фотография. Просто слепые какие-то. Вроде натуры Левицкого. Затем, весь материал «рискованный», — только при очень высоком качестве он может пройти. Например, мост с лошадью. Или лезгинка. Кстати, о лезгинке. Доснимите агитацию и серьезную сторону дела, а то уж больно беззаботно и залихватски получается. Скажут, опять дискредитирование серьезности положения. Черт, почему мы не можем не ходить по «лезвию»!!! Почему мы не можем делать нерискованные вещи!..»

(Кто видел фильм «Октябрь», не усомнится, что «на рабочую часть вооружение» мы нажали всерьез. Помните сцену — в Смольном раздают браунинги? Ее в первоначальном материале в тех четырех с половиной тысячах метрах пленки, что увез с собой Эйзенштейн, не было. А марширующие по ночному Питеру красногвардейские отряды. Отблеск штыков…

Один из участников штурма Зимнего, Соколов, снимался в роли Антонова-Овсеенко, который произносит приговор истории министрам-капиталистам: «Именем Военно-революционного комитета Петроградского Совета объявляю Временное правительство низложенным». Соколов исполнил роль Овсеенко темпераментно, правдоподобно и, как часто это бывает с людьми, у которых неожиданно получается что-то трудное, непосильное для других, он вообразил себя чуть ли не единственным авторитетом по части истории Великой Октябрьской социалистической революции. Он без конца советовал и опровергал все без разбору, чем очень тормозил работу. Нам стоило немалых усилий «держать в узде» Соколова. Но чего не сделаешь ради настоящего кадра, а строптивый Соколов на съемках в роли члена ВРК В. А. Антонова-Овсеенко был что надо!)

Пока материал монтажом не был выстроен, идейная целеустремленность фильма, естественно, плохо просматривалась.

Мне некогда было возражать Эйзенштейну по поводу этих его сомнений и сомнений насчет 100 процентов эмоционального захвата.

Не зря ведь говорится, что цыплят по осени считают. Горячая монтажная осень была впереди. Тогда же я просто злее стал в

работе. «Октябрь» мне был не менее дорог, чем «Потемкин». Самокритичность, беспощадность Эйзенштейна, моего учителя, мне импонировала, хотя идеализация отрывков из «Генеральной линии» казалась чрезмерной. Да, там все снято высококачественно, все опосредовано в образах, но ведь и сегодня каждый кадр «Октября» изучают в киноакадемиях. И тем: не менее еще и еще раз вчитываясь сейчас. 49 лет спустя, в лукаво-ироничные строчки его письма, я любуюсь, я восхищаюсь Эйзенштейном-художником. «Почему мы не можем не ходить по лезвию!!! Почему мы не можем делать нерискованные вещи!» Да, перестань мы ходить по лезвию, пристрастись мы к деланию нерискованных вещей — и прости-прощай революционное искусство…

А тогда мы рисковали ежедневно, ежечасно, постоянно. Эйзенштейн в своем письме говорит об эпизоде «Лезгинка». Это известный факт: продвижение к революционному Петрограду «Дикой дивизии» было остановлено большевистскими агитаторами. В сценарии и режиссерской разработке «Октября» сцена встречи петроградских агитаторов с солдатами-горцами завершается братанием, переходящим в пляску. Начинают ее под русскую «барыню» революционные солдаты Петрограда, а затем в круг один за другим прыгают горцы и кружатся в вихревой «лезгинке». Буквально на глазах испаряется коварный замысел контрреволюции — использовать «дикую» силу «Дикой дивизии» против красного Петрограда.

Во все времена известную прослойку составляют люди, девизом которых является бескрылое: «Как бы чего не вышло». И, само собой разумеется, что и на нас с Эйзенштейном они давили: «А при чем тут пляски? Что это политическая агитация или балаган?» Мы отмахивались от этих осторожных, как от назойливых осенних мух, и, честно говоря, не видели особого риска в явно выигрышном патетическом финале сцены. Поэтому мы во всех своих планах этот эпизод так и называли — «Лезгинка». Рискованным был другой наш поступок. Для «Лезгинки» мы собирали по всему Ленинграду горский типаж. Айсоры — чистильщики обуви числом человек двести — охотно откликнулись на наше предложение сняться в фильме «Октябрь». Для съемок мы получили из ленинградских музеев экипировку и дорогое оружие. Как только обрядили и вооружили айсоров, все они куда-то испарились. Тут мы испугались не на шутку. Что там на уме у расторопных ленинградских горцев? А что, если… Пропали тогда музейные редкости и наш престиж. Но к началу съемки наша «Дикая дивизия» объявилась… в полном составе и во всеоружии. А было, оказывается, вот что. Получили бывшие

горцы красивое оружие, бешметы, папахи — и помчались по домам: показываться родным и знакомым в столь бравом виде…

А как замечательно проявились традиционные честность, добросовестность ленинградцев во время съемок эпизода «Расстрел 4 июля»!

Напряженное движение на перекрестке Невского и Садовой невозможно было в дневное время перекрыть более чем на десять минут. Вследствие этого сцену решено было снять без дублей, набело.

Отобрали из семитысячной массовки 200 человек, с которыми репетировали ночью. Они исполняли роль жертв расстрела. Кто-то должен бы упасть «мертвым», кто-то уползал «раненым». Этим людям мы раздали зонтики, калоши, шляпы, пакеты, сумочки, авоськи с яблоками — все это должно было остаться на улице после расстрела. Но когда собрали всю семитысячную массовку на последнем инструктировании, я забыл предупредить людей, что то, что валяется на мостовой, брошено нарочно. И во время съемки добросовестные ленинградцы подобрали все «потерянное». Мало того, стоя за киносъемочными камерами и вовсю мешая нам работать, они долго еще выкрикивали: «Кто потерял зонтик?», «Чья калоша?» А в результате на экране мостовая оказалась чистой: признаки растерянности толпы на экране отсутствуют.

Между прочим, в школьных учебниках и пособиях по истории наш кадр печатается наравне с документальной фотографией Невицкого, которую мы, приступая к работе, изучили досконально.

Но мне давно пора вернуться к тексту письма Сергея Михайловича Эйзенштейна. Из письма видно, что его более всего тревожило. Это — Никандров в роли Ленина.

«…Да, чтобы не забыть, — никуда не давайте фото с Никандровым, а особенно с нами вместе… И чтобы никто не видел…»

(Зная за газетчиками вожделенную жажду сенсаций и как самого тяжкого греха опасаясь суесловного и при этом публичного разговора о вожде революции в связи со съемками Ни-кандрова, Эйзенштейн призывал меня к бдительности, к проявлению максимального такта в отношении имени Ленина.

Как тут не вспомнить мой личный, человеческий и режиссерский промах, имевший место спустя год после описываемого времени! Эйзенштейн призывал меня оградить работу над фильмом от обывательского интереса к героям истории. Очевидно, я слишком скоро забыл о наставлении учителя.

Как известно, после съемок в «Октябре» Василия Николаевича Никандрова пригласил Малый театр и он в спектакле «1917 год» безмолвно появлялся в финальных сценах, поражая зрителей близким сходством с Лениным. Однажды прохожу мимо Малого театра, и, надо же, именно в этот момент из театрального подъезда вышел Никандров. Прохожие стали останавливаться, послышалось:

— Ленин… Ленин…

И тут я заметил, что рядом со мной остановился нарком здравоохранения Н. А. Семашко, и я, указывая на Никандрова, спрашиваю:

— Скажите, товарищ Семашко, похож этот человек на Ленина?

А этот остановившийся со мной рядом прохожий отвечает:

— Простите, я тоже не Семашко, я только похож на Семашко.

Режиссер Александров получил суровый урок. Какая невнимательность к лицам!)

«…Ах, зачем в общих планах приезда освещены эти проклятые окна сзади и фасад, а не одна арка подъезда? Это так вылезает и при отсутствии неба делает из площади спичечную коробку!»

(В этом вздохе и дальнейших сетованиях Эйзенштейна прослушивается истерзанное жаждой совершенства неукротимое сердце взыскательного режиссера.)

«…Композиционно дворца, как мы его понимаем, нет. Особенно печально с Иорданской — нет ни масштаба, ни богатства, ни мрамора. Белое папье-маше. И «подъем» Керенского не получается. Подымается «вообще».

Павлин — вещь для помпы… А вообще, вещи мы совершенно не умеем снимать. Например, автомобиль, часы: как было не взять их общим планом, хотя бы среди канделябров? А так совершенно непонятно, что они такое?! И рядом блестящий натюрморт фуражек на столе Временного правительства или одевание калош. Сократ в папахе взят так, что не видно папахи — зачем-то затемнены края! Люстры видел не все, но очень боюсь за них. Определенно хороши екатерининские из комнаты Татищева! — то, что по кадру и свету у нас не получалось! Вообще, ни черта в этой кинематографии не понимаю! Смотришь — на съемке хорошо, на экране — плохо, и наоборот!!! Помнишь, как замечательны были все люди в буфетной? Особенно женщины — на экране такая рвань, что смотреть нельзя! Ударницы на бильярде тоже. Бочкарева — очень слабая в натуре — здесь хороша. Правда, слегка «обаятельна». И вообще, как ни странно, облики производят впечатление обратное…» («Мраморная

лестница как из папье-маше». А что мы могли, имея под руками скверную, маломощную пленку, слабый свет! И, как сказать, может быть, для пародийного портрета «восходящего по Иорданской лестнице Керенского» именно эта искусственность папье-маше более подходит, нежели драгоценная матовость мрамора.

А пышнохвостый бронзовый павлин. Сколько с ним было возни! Когда-то Потемкин подарил эти громадные затейливые часы «матушке Екатерине». Со времен Екатерины II механизм не работал. А нам нужно было, чтобы павлин распушил свой хвост, как Керенский. Мы вдвоем с Нильсеном долго крутили механизм — и своего добились. Павлин хвост распушил. Но свернуть его упрямый павлин не хотел.)

В связи с «подъемом Керенского» по Иорданской лестнице следует вспомнить и то, что приветствуют студента Попова — Керенского на лестнице те самые царские слуги, что были во дворце и при Николае II, и при Керенском. Разве этим не усиливается фарсовая подлинность снятой нами сцены!

Знаменитый режиссер в растерянности: «На съемке хорошо — на экране плохо!» А все дело в том, что это, по большей части, субъективное. Усталость, переутомленность. Ведь тяжесть мы взвалили на себя неподъемную. Снимали по трое суток, почти не отходя от кинокамеры.

«…А вдруг с коровами нет ни одного кадра!»

(Увы и ах! Огромная, кропотливая работа по съемке личного коровника Александры Федоровны Романовой из-за технического брака не дала для фильма ни одного кадра. Как мы огорчались тогда!

Две породистые коровы помещались на третьем этаже Зимнего дворца, по соседству с опочивальней императрицы. Доктора прописали Александре Федоровне парное молоко. Коров доили фрейлины императрицы. Не правда ли, забавная картинка? Сорвалось дело. Но в спальне у царицы нами была открыта не менее впечатляющая реликвия — икона, на которой Николай II и Александра Федоровна изображены в обличье святых. Этот факт божественного промысла царствующей четы оказался в поле зрения камеры Эдуарда Тиссэ.)

«…Шнейдеры напоминают вторую съемку Банковского моста. Только один общий план хорош. Да все крупные. Не знаю, как сошью. Выбрасывать жаль. И так летит много. Очень хорошо — Коновалов.

В общем выводы такие: последние части (штурм и съезд), Смольный, танки и боги, 4 июля (пулеметный полк и дворец Кшесинской, избиение), безусловно, хороши. За мной, как

начинаю подсчитывать, будет. Есть очень хорошее. «Аврора» и броневики на ЦЭ. На одну картину хватает.

Ну, обнимаю тебя, мой дорогой, крепко, крепко. Не падай духом и вези воз. Вытянем? Вытянем!

Обнимаю крепко.

Твой бедный, дорогой учитель

б. режиссер С. Эйзенштейн

Сейчас звонила Ольга, [7] она уже разбирает материалы и передает тебе кучу всяких хороших вещей.

Новое знамя — зажелтите буквы.

Нет! Конечно, краски сгущены — все будет в порядке».

Никогда — ни до, ни после «Октября» мне не приходилось так адски трудиться. Эйзенштейн, уехав в Москву, оставил на мое попечение двух операторов — Тиссэ и Нильсена, которые, подобно тому как паровозные топки двух сцепленных локомотивов на крутом подъеме ежеминутно жаждут: «Угля, угля!», требовали от меня заданий, заданий и грозили, что в случае простоя сбегут. Сбегут два прекрасных оператора. А вся оставшаяся работа заключалась прежде всего в повышении качества будущего фильма. Спешка меня никак не устраивала. Ни одного кадра ни снять заново, ни переснять без моего участия было невозможно. Я разрывался на части. Ночами писал режиссерские разработки кадров, которые предполагалось сиять днем или вечером, а с утра до ночи в бешеном темпе решал организационные и творческие задачи, по нескольку раз в день выпрыгивая из павильона на натуру и с натуры снова врываясь в павильон[8].

Я рвался в Москву: к дому, к монтажному столу. Нетрудно догадаться, что Москва не сулила передышки. За месяц с небольшим предстояло смонтировать сложный, двухчасовой фильм. Завершая картину, работали четверо суток без сна.

Седьмого ноября с утра подчищали смонтированный материал. Вечером во время торжественного заседания в Большом театре планировался показ фильма «Октябрь», а утром 7 ноября 1927 года состоялись открытые выступления троцкистской оппозиции. Представители оппозиционных сил с балконов домов обращались с речами к трудящимся Москвы, вышедшим на демонстрацию. Колонны пролетариев Москвы сметали троцкистов-крикунов со своего пути. Об этом мы узнали позднее: сотрудники Госкино, где мы работали, ни при каких обстоятельствах не должны были нас отвлекать, так как рассчитывали до семи вечера ради совершенствования фильма еще кое-что подрезать. В четыре в монтажную вошел И. В. Сталин. Поздоровавшись так, будто видит нас не первый раз, он спросил:

— У вас в картине есть Троцкий?

— Да, — ответил Сергей Михайлович.

— Покажите эти части.

Сталин, строгий, задумчивый, не расположенный к беседе, молча прошел в зал.

Механиков не было. Я сам пошел в будку и крутил ролики, в которых присутствовал Троцкий. Эйзенштейн сидел рядом со Сталиным. После просмотра И. В. Сталин сообщил нам о выступлении троцкистской оппозиции, перешедшей к открытой борьбе против Советской власти, против партии большевиков, против диктатуры пролетариата, и заключил:

— Картину с Троцким сегодня показывать нельзя.

Три эпизода, в которых присутствовал Троцкий, мы успели вырезать. А две части фильма, в коих избавиться от Троцкого с помощью монтажных ножниц было затруднительно, просто отложили и перемонтировали эти части в течение ноября и декабря.

Вечером в Большом театре были показаны фактически лишь фрагменты нашего фильма.

Эйзенштейн, страшно взволнованный, взъерошенный, уже сидел в кинобудке, а я, как и в декабре 1925, подвозил одну часть за другой.

На экраны фильм вышел в марте 1928 года. «Правда» сообщала: «100 кинотеатров РСФСР одновременно демонстрируют революционный боевик «Октябрь»».

Вокруг фильма развернулась дискуссия.

Фильм в главном горячо одобрила Н. К. Крупская. Она писала: «Чувствуется при просмотре фильма «Октябрь», что зародилось у нас, оформляется уже новое искусство — искусство, отображающее жизнь масс, их переживания. У этого искусства колоссальное будущее. Фильм «Октябрь» — кусок этого искусства будущего. Л. Толстой мерил художественность произведения тем, насколько оно способно «заражать» других. «Октябрь», несомненно, заражает. Оживают виденные в период революции сцены, лица… И работать начинаешь интенсивнее, точно захватила тебя напряженная революционная борьба и требует от тебя напряжения всех сил».

Для нас это была очень дорогая и весьма авторитетная оценка.

Весной 1928 года мы вернулись к съемкам фильма о деревне. Законченный фильм отправили в кинокомитет и ждали, что там скажут.

В это время Эйзенштейн, Тиссэ и я преподавали в Государственной киношколе. Однажды во время лекции в

аудиторию вбежал дежурный и, бледный от волнения, сообщил, что нас просит к телефону товарищ Сталин. Мы с Эйзенштейном поспешили в канцелярию института.

— Извините, что я оторвал вас от занятий, — сказал Сталин. — Я бы хотел с вами поговорить, товарищи. Когда у вас есть свободное время? Вам удобно завтра в два часа дня?

На другой день ровно в два нас провели в кабинет И. В. Сталина. Встреча происходила в здании Центрального Комитета партии на Старой площади. Кроме Сталина в кабинете находились К. Е. Ворошилов и В. М. Молотов. Встретили нас тепло, по-товарищески. Все уселись на большом кожаном диване. Чувствовали мы себя просто, не скованно. Оказывается, только что фильм «Генеральная линия» смотрели члены Политбюро. И. В. Сталин, вспомнив о нашей с ним первой встрече, как со старыми знакомыми, заинтересованно и доброжелательно стал говорить о достоинствах и недостатках фильма. В основе его претензий к этой не по нашей вине затянувшейся на два года работе было то, что в ней нам не удалось масштабно показать размах дел по социалистическому преобразованию деревни.

Когда мы приступили к работе, в наличии была мечта о социалистическом преобразовании сельского хозяйства и первые, весьма скромные начинания, можно сказать, эксперименты с кооперированием крестьян и машинизацией сельского хозяйства. Ко времени нашего разговора с генеральным секретарем ЦК многое изменилось.

Пришло время, когда деревня должна была стать на путь широкого осуществления ленинского кооперативного плана. В декабре 1927 года XV съезд ВКП(б) в своем решении по этому вопросу записал: «В настоящий период задача объединения и преобразования мелких индивидуальных крестьянских хозяйств в крупные коллективы должна быть поставлена в качестве основной задачи партии в деревне» [9]. После съезда еще более активно стала разворачиваться работа по подготовке условий, необходимых для перехода к массовой коллективизации. Государство усилило снабжение деревни сельскохозяйственными машинами и тракторами. Появились первые машинно-тракторные станции. Быстро росла сельскохозяйственная кооперация. Преобразование сельского хозяйства шло с большим размахом. Созданный нами в 1926 году сценарий оказался устаревшим, а название фильма «Генеральная линия» звучало несколько претенциозно.

Сталин, высказав эти вполне резонные соображения, предложил изменить название фильма. «Старое и новое» — это его слова, ставшие в конце концов названием картины.

Ко времени нашей встречи со Сталиным во всех инстанциях была согласована поездка Эйзенштейна, Александрова и Тиссэ за границу. И вот Сталин заговорил о нашем предстоящем отъезде. Заговорил со знанием дела.

— Детально изучите звуковое кино. Это очень важно для нас. Когда наши герои обретут речь, сила воздействия кинопроизведений станет огромной, — сказал он тогда.

— Значение советского киноискусства, — продолжал Сталин, — очень велико. И не только для нас. За границей очень мало книг с коммунистическим содержанием. Наши книги там почти не читают, так как не знают русского языка. А вот советские фильмы все смотрят с интересом и все понимают. Вы, киноработники, даже сами не представляете, какое ответственное дело на вас возложено. Относитесь серьезно к каждому поступку, к каждому слову вашего героя. Помните, что его будут судить миллионы людей. Нельзя выдумывать образы и события, сидя у себя в кабинете. Надо брать их из жизни — изучайте жизнь. Учитесь у жизни! А чтобы правильно разбираться в том, что видишь, надо знать марксизм. Мне кажется, что наши художники еще недостаточно понимают великую силу марксизма.

В заключение Сталин снова заговорил о нашем фильме:

— Жизнь должна подсказать вам концовку фильма. Прежде чем вы отправитесь в Америку, вам нужно поездить по Советскому Союзу, пересмотреть, осмыслить, сделать обо всем свои собственные выводы.

Этот совет через секретариат Сталина поступил к кинематографическому руководству, и мы отправились в киноэкспедицию по стране. В течение двух месяцев мы объездили крупнейшие новостройки. Увидели грандиозное строительство Ростовского завода сельскохозяйственных машин, нефтепромыслы Баку, домны завода имени Дзержинского в Днепродзержинске. Увидели бескрайние поля, тракторы и брезентовые палатки — так начинался зерносовхоз «Гигант».

В Муганских степях на границе с Ираном мы снимали массовую тракторную пахоту — подъем целины под посевы хлопчатника. Пятьдесят тракторов в работе. По тем временам — колоссальная сила!

Беседа со Сталиным и поездка по стране не только дали новую концовку нашему фильму, но и оказали большое влияние на восприятие всего, что мы впоследствии увидели в Европе и Америке.

В Ростове-на-Дону мы оказались летом 1929 года во второй раз. Впервые мы были там в августе — сентябре 1926 года. Тогда в погоне за солнцем и подходящей натурой съемочная группа

«Генеральной линии» обреталась в пригородных станицах. Там среди холмов и глубоких балок Придонья снимались кадры, запечатлевшие мощь трактора. Именно там цепляли мы к чадящему «Фордзону» по полсотни телег и под улюлюканье станичных ребятишек и раз, и два, и три катили весь этот обоз в степь. Там же снимали сцену с кулаком, у которого Марфа просила на денек-другой сытого мерина.

Натуры на эту тему в донских станицах было с избытком. В сравнении с пензенскими деревнями тихий Дон был краем изобилия.

Эта первая поездка на Дон в 1926 году памятна мне еще и тем, что в киноэкспедиции я по ночам заканчивал сценарий «Бумажная лента». В основу его легла история, имевшая место в жизни. Ее мне рассказала девушка-сибирячка. С нее я писал образ главной героини фильма — Чижка.

Вкратце история, как она изложена в сценарии, такова.

Где-то в Сибири, на берегу реки, вдалеке от городов и селений стоит полустанок. Давно не проходили здесь поезда. Заброшено начатое строительство туннеля. Безраздельно владычествует здесь природа, в постоянном общении с ней проходит жизнь обитателей полустанка. Их двое: железнодорожный сторож, седой, как лунь, старик на деревянной ноге и его внучка. Зовут ее ласково и забавно — Чижок.

Короткие начальные сцены рисуют их жизнь, сложившуюся годами. Стоящий в избушке телеграфный аппарат давно бездействует, но вот молоточек приходит в движение, оно усиливается, затем катушка двигается судорожно, создавая ощущение тревоги, надвигающейся беды.

Надпись: «Задержите… Задержите поезд…»

Старик сторож входит в избушку, приближается к работающему аппарату.

Сторож на полотне машет красным флагом. Приближается поезд. Перед паровозом платформа. На платформе пулемет. У пулемета пулеметчики и офицеры. Офицер дает команду. Заработал пулемет. Погиб старик сторож. Поезд промчался мимо.

Вскоре тот же телеграфный аппарат приносит оставшейся одной на заброшенном полустанке девушке весть о победе революции. Чижок, заменившая деда, принимает телеграфные сообщения. На полках в сторожке стоят катушки телеграфных лент, как в библиотеке стоят книги. Это ее университет. Катушки разделены кусками коры. Над каждой группой этих катушек наклейка из бересты с надписью: «Борьба с разрухой», «Гражданская война», «РКП». А над полками висит большой пласт белой березы, и на этом пласту углем вырисован человек. Он

поднял руку, он напоминает Чижку деда. Нарисовано не ахти как, под портретом подписано: «Ленин Ильич».

Осиротевшая девушка всей душой тянется к людям, мечтает о встрече с Лениным. Лицо Ленина, каким его представила Чижок, доброе, ласковое. Чижок разговаривает с рисунком, советуется с Лениным. Появляются признаки новой жизни, начинает оживать замерший полустанок: проходит первый поезд. Агитпоезд, украшенный лозунгами и плакатами, производит на Чижка сильнейшее впечатление.

Заманчивые приметы новой жизни усиливают стремление девушки увидеть Ленина. Появившийся на полустанке охотник протягивает Чижку листок. На обороте корявым почерком написано: «Потому как это есть наш вождь товарищ Ленин». Чижок закрыла глаза. Перед ней пронеслись созданные ее воображением портреты.

Чижок схватила горящий сук из костра и, как с факелом, побежала к сторожке. Вбежав, осветила свой рисунок огнем факела, долго сравнивала с тем, который подарил ей охотник, и сказала сидящим в сторожке гостям:

— Вот он какой Ильич Ленин…

Теперь Чижок целиком во власти своей мечты: побывать в Москве, у Ильича! Девушка проявляет инициативу, упорство, настойчивость — все бесполезно! Она пытается на ходу вскочить в проходящий поезд, но срывается, падает… Идет надпись: «А все-таки я уеду в Москву». Наступила зима. Застыла жизнь полустанка. Занесло пути. Реку сковал лед. Снег засыпал перевал. Словно сама природа «уговаривает» девушку остаться… Надпись: «Может быть, ты все же не поедешь, Чижок? Твои родные места прекрасны!»

Нет! Она уедет.

А однажды, придя в сторожку, она прочла на ленте: «В Горках под Москвой 21 января в 6 часов 50 минут вечера скончался Председатель Совета Народных Комиссаров Владимир Иль…» На этом месте лента застряла под молоточком. Чижок нервно посмотрела на стену и дочитала под портретом: «Ильич Ульянов — Ленин». Чижок, как мышь, забегала по комнате. В который раз она подбежала к стене, в упор посмотрела на портрет и спросила печально и ласково:

— Что же это ты, Ильич Ленин?

А с портрета Ленин улыбался все той же замечательной улыбкой.

Теперь уже воспринимается как естественная, внутренняя необходимость решение девушки поехать в Москву, увидеть места, где жил Ленин.

Но встреча с Москвой для Чижка не принесла поначалу радости. Перед девушкой ночной город. Идет дождь. Отвратительные гримасы нэпа. Столица предстала перед девушкой теми своими гранями, которые повернуты в прошлое. В огромном городе девушка, словно песчинка, втянутая в опасный водоворот…

Резким контрастом наступает солнечное утро. Это 1 Мая. Поток демонстрантов увлекает девушку, она видит лицо новой Москвы, к которой она так стремилась. Чижок с комсомольцами, с веселой молодежью.

Вот Чижок у стен Кремля. У Мавзолея. В состоянии радостного подъема девушка попадает на трибуны. Она обращается к народу, говорит о том, какие просторы открылись перед ней, говорит о новой жизни, о своей радости, о любви к Ленину.

Чижок говорит долго, вдохновенно, и слезинки волнения блестят в ее глазах.

С удивлением и гордостью слушают Чижка моряки, комсомольцы, рабочие, красноармейцы. Плачут, слушая, старики.

Чижок попадает в объятия комсомольцев, ее поздравляют, прикалывают ей значки. Пионеры повязывают ей свой галстук.

Идет надпись:

Ни хныка, ни хмури, ни лени.
Рвись к рычагу рука.
Мы помним,
Мы помним,
Мы помним, Ленин,
Твой боевой приказ.

Идут документальные кадры новостроек страны. А из них рождается обобщенный образ народа, воплощающего заветы вождя.

Возвратившись домой, Чижок видит, как ожил родной край. Кипит людской муравейник, взрываются гранитные скалы. Завершив сбойку туннеля, люди протягивают друг другу руки. Обнимаются, целуются — русские, монголы, украинцы, татары.

Момент открытия туннеля. Двинулся по рельсам первый поезд. А над туннелем портрет Ленина. Чижок смотрит на портрет. Чижок верит в будущее.

Вот такой необычный, не имеющий ничего общего с тем, что делали мы вдвоем с Эйзенштейном, сценарий написал я в течение лета и осени 1926 года. Черновые наброски сценария существовали и раньше.

Даже из этого краткого изложения видно, что автору «Бумажной ленты» в первую очередь хотелось показать рост человеческой личности. В сценарии почти нет действия, а есть попытка углубленного исследования индивидуальной психологии. И уж вовсе и в помине нет «аттракционов». Здесь выступало на первый план лирическое видение мира.

С фильма, сделанного по этому сценарию, начинается замечательный советский кинорежиссер Евгений Вениаминович Червяков.

После «Броненосца «Потемкин»» Эйзенштейн, Тиссэ и я стали преподавателями в 1-й Государственной киношколе (впоследствии она была преобразована в Государственный институт кинематографии), и там судьба свела меня с Женей Червяковым, который был студентом в мастерской Гардина. Годами он был старше меня, по служебному положению я был старшим, но это не помешало нам дружески относиться друг к другу. Червяков стал одним из первых убежденных сторонников показа в кино советской современности. При великой потребности в таких фильмах их в ту пору вовсе не было.

Я с чистой душой отдал Червякову «Бумажную ленту», и он в течение 1927 года поставил по нему фильм «Девушка с далекой реки».

Снимался фильм на Ленинградской кинофабрике в то время, когда мы там же штурмовали «Октябрь». Червяков приходил ко мне в гостиницу «Европейская», и режиссер со сценаристом по ночам уточняли и улучшали литературный материал первого червяковского фильма.

На роль Чижка Червяков взял семнадцатилетнюю студентку Розу Свердлову, которой удалось создать образ, слитый с поэтикой фильма.

Если бы мне довелось снимать фильм по написанному мной сценарию «Бумажная лента», получилась бы картина, не похожая на то, что сделал Червяков. Но я должен сказать, что работа Червякова «Девушка с далекой реки» меня удовлетворяла в главном. Он прочел, прочувствовал в сценарии самое его существо. Мне хотелось великие исторические события показывать в масштабе человеческой жизни. Не масса, а человек, индивидуальный характер становились для меня объектом художественного исследования. Пристальное внимание режиссера к внутреннему миру человека, к судьбе рядового участника коренной ломки старых жизненных устоев обеспечило фильму успех.

Евгений Червяков открыл жанр лирической кинопоэмы. Тогда же сложился и червяковский творческий коллектив — оператор

Святослав Беляев, художник Семен Мейнкин работали с ним все последующие годы, вплоть до героической гибели Червякова зимой 1942 года под Ленинградом. Группа Червякова сняла такие известные фильмы, как «Мой сын», «Города и годы», «Заключенные», «Станица дальняя».

Сам факт написания мною сценария «Бумажная лента» говорил о плодотворном творческом кризисе, который настиг соратника Эйзенштейна. Увидев воплощенным на экране свой замысел, я обратил внимание на то, что в нем вовсе отсутствуют присущие мне от природы озорство и насмешливость, сатиричность взгляда на явления действительности. Тогда я принялся обдумывать свой следующий вполне самостоятельный сценарий «Спящая красавица».

В 1928 году наша троица в компании с начинающими режиссерами Георгием Николаевичем и Сергеем Дмитриевичем (братья Васильевы) отдыхала в Гагре. Васильевы только что закончили свой первый документальный фильм «Подвиг во льдах» и прицеливались сделать фильм художественный. Кстати, знали мы их давно. В Госкино у Эсфирь Шуб они постоянно занимались перемонтажом иностранных фильмов, и мы туда изредка наведывались. В Гагре, устав от споров о путях советского и мирового кино, я рассказывал им о замысле «Спящей красавицы». Этот фантастический сюжет крепко опирался на фундамент моих юношеских впечатлений об эпохе гражданской войны. Действие происходит в Екатеринбургском городского театре.

1917 год. Канун революции. На сцене театра идет балет «Спящая красавица». По ходу действия сказочная красавица засыпает. В это время на сцену выбегает рабочий-красногвардеец и объявляет, что в Петрограде победила революция. Буржуазная публика забрасывает вестника революции биноклями. А он с окровавленным лицом продолжает говорить. Через театр прокатываются события тех бурных лет. В нем размещается партизанский отряд — с семьями и всем скарбом. На пюпитрах сушатся пеленки. В медных тарелках литавр подходит тесто. Врываются белые, и закипает бой. В конце концов из хода событий, совершающихся в здании городского театра, можно понять, что революция победила окончательно. Театр заполняет новая публика — победивший народ. А на сцене, будто ничего и не происходило, просыпается красавица в балетной пачке и продолжает танцевать.

В этом сценарии я насмехался над искусством, которое проспало революцию, и ратовал за искусство, умело отражающее события современности. Классический балет тогда мне казался

пережитком, ядовитым плодом дворянской культуры. Что было, то было.

«Спящую красавицу» я писал «для себя», исподволь обдумывая режиссерский план постановки фильма. Но тут подоспела заграничная поездка, и братья Васильевы, улучив момент, сказали мне, что хотят поставить по моему сценарию фильм. Поскольку они еще не делали художественных картин, Эйзенштейн и я написали рекомендацию, с которой пошли к руководителям Госкино СССР. Начальство не возражало против того, чтобы братья Васильевы снимали «Спящую красавицу». Однако заместитель председателя кинокомитета Ефремов, отведя меня в сторону, сказал:

— Ты сам спящая красавица. Когда начнешь снимать самостоятельно?

Мне ничего не оставалось, как бодриться:

— Скоро. Очень скоро. Пока буду за границей, напишу себе сценарий. А ребята пусть снимают.

«Великий немой» заговорил

В газете «Советский экран» от 7 августа 1928 года была опубликована «Заявка» Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Григория Александрова. В короткое время она обошла газеты и журналы всех стран, где делались кинофильмы. Этой творческой декларации, касающейся проблем звукового кино, редакция предпослала вступление: «Некоторые утверждения С. Эйзенштейна, В. Пудовкина и Г. Александрова не могут не быть сейчас спорными и не вполне ясными для неподготовленного читателя прежде всего потому, что мы в СССР еще не имели возможностей проверить практически теорию звучащего кино. Нам приходится в данном случае начинать с теоретической подготовки и наблюдения чужого опыта.

Мы печатаем без сокращений формально-теоретическую «Заявку» передовых советских мастеров режиссеров, потому что она имеет большое принципиальное значение: мы должны встретить приход звучащего кино, вооруженные теорией и наукой для того, чтобы направить это новое оружие в своих идейных социально-культурных целях».

Расскажу, как родилась «Заявка».

Мы шли с Эйзенштейном по Гнездниковскому переулку и на углу Гнездниковского и Тверской, в то время узкой, мощенной камнем, грохочущей трамваями улицы, встретили Пудовкина. Мы с Сергеем Михайловичем были взволнованы, прочитав в утренних газетах информацию о появлении на Западе звукового кино. У нас в СССР тоже велись лабораторные опыты по внедрению звука в кино. Ими руководили профессор Шорин и профессор Тагер. Кое-какое представление о принципах записи и воспроизведения звука мы имели, но обо многом не имели понятия.

Пудовкин, оказывается, тоже не пропустил новость и был, так же как и мы, возбужден, взволнован. Со свойственной ему экзальтацией, напористо, горячо Всеволод Илларионович сразу же начал высказывать предположения о том, какие изменения в искусстве кино может произвести врывающийся в наш день звук. Так как завязывался очень интересный разговор, я пригласил Эйзенштейна и Пудовкина к себе, чтобы обстоятельно поговорить об этом историческом для кино событии. Жил я неподалеку, на улице Станкевича.

Часов шесть кряду мы рассуждали, спорили и все о звуковом кино. Разговор этот назрел, требовал выхода. Дело в том, что еще задолго до этой встречи, обсуждая развитие киноискусства, мы часто восклицали: «Ах, если бы был звук! С какой силой можно

было бы воздействовать на зрителя! Как можно было бы использовать опыт театра, музыку, все звуки и шумы природы». И вот звук становится реальностью. Но пока звуковое кино — неизвестная величина, объект горячих споров, предположений, фантазий, практических прикидок. Разговор наш затянулся. Подытоживая его, мы решили записать некоторые свои выводы. Озаглавили мы эти записки словом «Заявка», по принципу золотоискателей, которые, находя золотую жилу, ставили кол.

Пудовкин начал записывать первые формулировки, но от волнения пропускал слова. Эйзенштейн сказал, что он может писать только в уединении, долго думая над каждым словом. Оставалось писать мне. При этом все трое, перебивая друг друга, азартно жестикулируя, формулировали. Наше отношение к звуку отражено в первой же строке «Заявки»: «Заветные мечты о звучащем кино сбываются…»

Но в нашей декларации звучала и тревога, и опасения, что звук больно ударит по специфическим средствам киновыразительности. Мы опасались болтливого кинематографа. И не напрасно. Первый период звукового кино дал зрителю, в сущности, театральные спектакли, снятые на кинопленку. Вместо динамики, вместо движения было легче не действовать, а говорить, произносить слова. Прежде всего это были голливудские картины. Выразить мысль словами казалось проще, чем действием. Накопившиеся к тому времени огромные выразительные возможности «великого немого» перестали использоваться. Монтажные куски стали длинными, и сила монтажа, оперировавшего не просто кусками, а сопоставлением кусков, стала исчезать. Мы же считали, что сопоставление изображения и звука, иногда не совпадающего, а контрастирующего, даст новые возможности для специфического развития киноискусства.

Мы теоретизировали в «Заявке», но известно, что теория без практики мертва, а поскольку, как мы писали, «американцы, изобретя технику звучащего кино, поставили его на первую ступень реального и скорого осуществления», дальнейшей задачей эйзенштейновского коллектива стало освоение американского опыта. Для этого, как минимум, требовалось попасть в Америку. Случай благоприятствовал осуществлению этого желания. В Москву для установления деловых контактов с советскими кинематографистами прибыли знаменитый голливудский актер Дуглас Фербенкс и президент кинофирмы «Юнайтед Артистс» Джозеф Шенк. Судьбе было угодно распорядиться так, что Шенк оказался родственником Сергея Михайловича по материнской линии. Некогда дед Д. Шенка,

выходец из России, был хозяином так называемого цепного пароходства на реке Шексне (речные посудины передвигались с помощью цепной передачи). Знаменитый режиссер, да к тому же родственник, был приглашен в Голливуд. Вместе с ним получили приглашение и мы, его соратники, — Эдуард Тиссэ и я.

Во время пребывания американцев в Москве на Воробьевых горах, близ деревни Потылиха, происходила закладка «Мосфильма». Там, где теперь стоят внушительные корпуса крупнейшей в мире киностудии, зеленели рощи и луга, паслись стада. Собравшиеся на торжество киноработники собственноручно вырубили несколько кустов, и начальник главка К. М. Шведчиков, вооружившись мастерком, неловкими движениями набрасывал раствор на первый кирпич будущего киногиганта. На стендах были выставлены форэскизы мосфильмовских корпусов, и, хотя звуковое кино властно заявляло о своем пришествии, студию спроектировали в расчете на немое кино.

Американцы уехали. Мы стали собираться в заграничную командировку. Американских виз не было, но сидеть и ждать мы не могли: с опытом в области звукового кино надо было начинать знакомиться немедленно. И мы отправились в Германию. Нам не терпелось увидеть и услышать появившееся на Западе звуковое кино, познакомиться с техническими и творческими приемами работы со звуком.

Мы ехали в Берлин поездом. Граница была на станции Негорелое, недалеко от Минска. Пограничники прощались с нами так, будто провожали нас на необычайный подвиг, грозящий гибелью.

Потом с особой старательностью нас осматривали пограничники Пилсудского. Они снисходительно, свысока смотрели на нас. Дескать, азиатов пропускаем в Европу. А мы с гордостью, по-Маяковскому, предъявляли красные паспорта.

Наши костюмы, хотя мы их заказывали у приличных портных, все же не достигали уровня европейского шика. Нас всюду по одежке признавали за советских. Но, как говорится, по одежке встречают…

В Польше же наш поезд сошел с рельсов. Мы сидели в вагоне-ресторане. Мне из этого закончившегося для нас вполне благополучно трагического происшествия запомнилось, как это время, когда вагон ковылял по шпалам, на буфетной стойке после каждого тычка колеса в шпалу в стопке посуды убывало по тарелке.

Я и раньше замечал за собой это свойство: глаз мой просто не может проглядеть смешное. Что бы кругом ни делалось, я

неминуемо в страшной сутолоке и неразберихе «угляжу» смешное и «помешу» его в копилку режиссерской памяти. Как это пригодилось мне впоследствии!

Ехали через Кенигсберг. Кичливое консервативное прусское «дворянство» заносчиво важно двигалось по улицам. В Кенигсберге напомнил о себе иной мир. Ничего похожего ни в Москве, ни в Ленинграде, ни в Свердловске давно уже не было. Происходящее у меня на глазах чудо воскресения из мертвых буржуазного мира производило оглушающий эффект.

Берлин 1929 года был переполнен эмигрантами со всего света.

Наше пребывание в Берлине не имело четких временных границ и конкретной цели — мы ждали американских виз, подтверждения приглашения от Шенка и Фербенкса и по крупицам собирали немецкий киноопыт.

Повсюду за границей нашей визитной карточкой был фильм «Броненосец «Потемкин»». Все стремились его увидеть; фильм показывали в университетских аудиториях, рабочих клубах, школах, посольствах, частных квартирах. Интерес к фильму сопровождался интересом и к его создателям. Благодаря фильму мы познакомились чуть ли не со всеми европейскими знаменитостями.

В первые дни нашего пребывания в столице Германии демонстрировался звуковой фильм американского производства «Санни бой» («Солнечный мальчик»). Это был музыкальный фильм. В нем снимался обаятельный актер Ол Джолсон. Он имел огромный успех у публики. Но зритель горячо аплодировал не столько потому, что герой очень хорошо пел, а потому, что он вообще пел. Сам звук производил волнующее, возбуждающее впечатление.

Когда мы писали в своей «Заявке», что «американцы, изобретя технику звучащего кино, поставили его на первую ступень реального и скорого осуществления», то еще даже и не видели этой первой ступени, первых американских звуковых фильмов. Можете себе представить, что делалось с нами после просмотра незамысловатой ленты «Санни бой»! Не спали всю ночь: Тот факт, что «великий немой» заговорил, в основе меняло всю нашу кинопрактику. Звуковое кино с первой встречи покорило нас. Поездка за границу приобрела больший, чем мы предполагали, смысл: нас обуяла неутомимая жажда познания тайн звукового кино. Мы стали добиваться возможности участвовать в создании звуковых фильмов.

Работник торгпредства, который отбирал фильмы для закупки, пригласил нас «в свободное время приходить на

просмотры». Наш доброжелатель не был специалистом в области кино. Ему приходилось смотреть зарубежную кинопродукцию с утра до вечера, поэтому с ним частенько бывало такое: он на одной картине засыпал, а на другой просыпался. Часто он при этом удивлялся, что в одной картине сошлись разные эпохи и стили.

Осенью 1929 года в Берлине находился американский режиссер Джозеф Штернберг. На счету его были такие нашумевшие фильмы, как «Трущобы» о всемирно известных чикагских гангстерах, «Доки Нью-Йорка», утверждавший торжество любви и верности, душевную чистоту людей, оказавшихся «на дне». На просмотрах в торгпредстве нам довелось увидеть картины Штернберга, и, естественно, Эйзенштейн, человек неудержимый, когда ему хотелось познакомиться со знаменитым человеком, вскоре стал другом Штернберга, который сам был очень рад знакомству с прославленным советским режиссером и его помощниками.

Штернберг был приглашен германским и американским кинопродюссером Э. Поммером, возглавлявшим фирму «УФА», для осуществления постановки первого немецкого звукового фильма «Голубой ангел» по роману Генриха Манна «Учитель Унрат».

Американский режиссер искал актеров для съемок в этом фильме. Главного героя должен был играть Эмиль Яннингс — немецкий актер, незадолго до этого много снимавшийся на студиях Голливуда. Мы с восхищением смотрели на выдающегося актера, располагающего к себе человека, Эмиля Яннингса. А этот добродушный толстяк, чертовски талантливый человек, принимал нас за своих близких товарищей. В его отношении к нам не было и тени настороженности, хотя он великолепно знал, что для респектабельной буржуазии, к которой относился сам Яннингс, мы — фигуры одиозные.

Итак, нам удалось завязать наилучшие отношения со Штернбергом и Яннингсом. Они же представили нас господину Поммеру. Эйзенштейновская группа оказалась у колыбели первого немецкого звукового фильма. С нами советовались. В свою очередь и мы проявляли здоровый интерес к звукозаписывающей технике и принципам монтажа звукового кино. Одним словом, у колыбели «Голубого ангела» хлопотали мастера трех ведущих кинодержав: США, СССР и Германии. И хлопоты эти были не напрасными. Штернберг создал выдающееся произведение. Ни один из фильмов этого режиссера не был равен «Голубому ангелу» по художественным достоинствам. Штернберг в 1930 году по выходе фильма «Голубой ангел» стал всемирно

известен.

Мы с упоением помогали Штернбергу, а между тем американских виз все не было. Не было сообщений от Шенка и Фербенкса.

И тогда из Швейцарии специально за нами приехал Лазар Векслер — кинопрокатчик, который демонстрировал в швейцарских кантонах «Броненосца». Он сделал нам предложение создать первый национальный швейцарский фильм.

Векслер был из русской семьи, которая эмигрировала давным-давно. Родился за границей, но хорошо говорил по-русски. Он решил создать швейцарскую кинематографию. Тема первого фильма необычна: в католических странах запрещены аборты. Аборт по католической вере — убийство человека. А медицина во многих случаях требовала применения аборта. Фильм должен был доказать, что в целом ряде случаев аборт необходим, тем более что в Швейцарии многие частные клиники занимались этим, обслуживая всю Европу и богатых людей своей страны. Страдали от католического запрета простые люди.

Мы сомневались в необходимости нашего участия в создании такого фильма. Но в это время поступило приглашение на Всемирный конгресс независимой кинематографии, который должен был состояться в Швейцарии. Этот конгресс устраивали и патронировали Пиранделло. Андре Жид, Стефан Цвейг.

В нем должны были участвовать Леон Мусинак, Вальтер Рутман, Ганс Рихтер, Бела Баллаш, Айвор Монтегю, Моито Мзотуа, Хироши Хиго, Альберт Кавальканти и многие другие кинематографические величины.

Мы снеслись с Москвой и получили полномочия быть делегатами от СССР на конгрессе.

Конгресс должен был состояться в замке Ла Зарас, близ Женевы, а женевский губернатор не давал нам въездных виз. После убийства в Лозанне Воровского, выдающегося советского дипломата, советским людям было весьма трудно в женевском кантоне. Антисоветская пропаганда влияла на обывательскую массу. Резкая нота Советского правительства по поводу попустительства швейцарских властей террористам-белогвардейцам толковалась вкривь и вкось. Векслер достал нам визы в Цюрих и предложил отправиться в Швейцарию на его машине.

— А там, — говорил он, — как-нибудь устроим!

Времени оставалось в обрез. Путь был намечен через Дрезден, Мюнхен и Цюрих. В машине горячо обсуждалась тема конгресса; прогрессивные кинематографисты съезжались в Ла Зарас, чтобы обсудить принципы борьбы с коммерческим,

торгашеским кинематографом.

Цюрих говорит по-немецки, Женева изъясняется на французском.

Векслер сказал:

— Вы будете моими тремя сыновьями. В отелях буду писать — Векслер с тремя сыновьями. Я ваш папа.

Так мы и сделали. Когда подъезжали к замку Ла Зарас, Векслер заметил у ворот замка шпиков. Они интересовались прибывающими иностранцами. Векслер сказал:

— Пока вы находитесь в машине, вы в безопасности. Автомобиль — частная, неприкосновенная территория. Я выйду и выясню обстановку.

Вскоре все съехавшиеся в Швейцарию кинематографисты стали выходить из ворот замка и усаживаться возле автомобиля Векслера, который таким образом превратился в трибуну конгресса. Именно с этой трибуны Эйзенштейн, стоя на подножке, произнес свой доклад о задачах современной мировой кинематографии. После Эйзенштейна с подножки векслеровского автомобиля выступали и другие ораторы. Составили телеграмму губернатору о прибытии в женевский кантон Эйзенштейна, Александрова, Тиссэ. Губернатор оказался поклонником «Броненосца «Потемкин»». Он разрешил нам жить в замке, но не выходить за его пределы. Теперь можно с улыбкой вспомнить о том, как за самовольный приезд на конгресс мы, несмотря на заступничество самого губернатора, все-таки были приговорены к трем дням тюрьмы или 15 франкам штрафа.

Замок Ла Зарас, принадлежавший француженке-меценатке мадам де Мандро, был наполнен средневековыми атрибутами — латы, щиты, мечи, копья. Жилые комнаты модернизированы, обиты ситцем. Но в этом респектабельном здании трудно было уснуть — замок стоит на горе, а сквозь гору пробит туннель, через который каждые пять минут проносится поезд. Окно нашей комнаты было над въездом в туннель…

Стояла жаркая погода, и заседания проходили в тенистом парке. На конгрессе горячо говорилось о том, что предприниматели своими пошлыми требованиями губят киноискусство. Составлялись декларации и заявления, которые должны были быть опубликованы в прессе.

Ганс Рихтер решил снять юмористический фильм о конгрессе. Режиссировали все, и больше всех Эйзенштейн. В съемках в качестве киноактеров участвовали знаменитые режиссеры и теоретики кино. Такого не знала история. Жаль, что фильм не сохранился.

Однажды приехал познакомиться с создателями «Потемкина»

губернатор. В его честь мадам де Мандро устроила прием. Губернатор на этом приеме пригласил нас в Женеву.

На конгрессе мы подружились с Айвором Монтегю — молодым кинематографистом из Англии. Эта дружба для меня продолжается по сей день.

Прибыли в Женеву. Губернатор показывал нам достопримечательности города. Благодаря любезности губернатора мы побывали в Женевской библиотеке, где работал В. И. Ленин. Губернатору Женевы мы обязаны поездкой в Цюрих. В Цюрихе видели дом, в котором жил Владимир Ильич. Эдуард сфотографировал меня и Эйзенштейна, стоящих возле этого дома. Мы стояли и говорили, думали и мечтали о фильме «Ленин в Швейцарии».

Забегая вперед, скажу, что впоследствии, через 30 лет, я осуществлю этот наш совместный замысел. И фильм будет называться так, как хотел его назвать мой учитель С. М. Эйзенштейн, — «Ленин в Швейцарии».

А тем временем Векслер окончательно уговорил нас снимать фильм «Женское счастье — женское несчастье». Агитационный фильм, ратующий за разрешение абортов.

Была в фильме история безработного. Жене безработного отказали в аборте, и она умерла. Векслер же хотел, чтобы жертвой средневекового закона о запрещении аборта была дама из общества. Наш пролетарский взгляд возобладал. В лучшей клинике Швейцарии должны были снимать подлинный случай трудных родов. Но, как сказал поэт, в жизни нас подстерегает случай.

Все приготовлено для проведения съемок родов посредством кесарева сечения. Но в клинике нет и нет рожениц, требующих такого рода операции. Времени ждать у нас не было. Эйзенштейн решил снять хотя бы общий план.

— Ложись, изображай роженицу, — сказал он мне.

Я лег на операционный стол. Меня закутали простынями. На шею «роженице» опускается щит, а на нем усыпляющие, успокаивающие средства. К голове садится сестра. Перед моими глазами засветились яркие колбы. Все готово к съемкам общего плана. «Профессора» встали над моим телом. Зажжен свет. Эйзенштейн командует:

— Начали!

«Профессора» взялись за инструменты. А медсестра, которая не знала, что в операционной происходит маскарад, задает традиционный вопрос:

— В который раз вы рожаете?

От неожиданности я прыснул.

Кадр не удался — все дружно рассмеялись. Пришлось «рожать» еще раз, уже после того как операционная сестра была ознакомлена с условиями игры.

После Швейцарии снова — Германия. Здесь мы были заняты подготовкой к прокату «Старого и нового». Затем по приглашению Айвора Монтегю оказались в туманной Англии, где постигали опыт британской кинопромышленности. Наконец, Франция, где фирма «Гомон» предоставила нам возможность снять экспериментальный звуковой фильм «Сентиментальный романс».

В конце концов пришло приглашение из Соединенных Штатов от кинофирмы «Парамаунт». Нас встретил Голливуд.

Американское кинематографическое производство уже в те годы представляло собой сочетание подчиненной рыночному спросу творческой работы с весьма сложной и технически совершенной промышленной базой. И тот опыт, который для нас представлял наибольший интерес, то есть опыт технической организации кинопроизводства, и стал для нас предметом серьезного изучения и восприятия. Как невозможно было перестроить АМО и построить Горьковский автозавод, не изучив конвейерного опыта фордовских предприятий в Детройте, так же затруднительно было создать советскую кинопромышленность, не побывав на технически великолепно оснащенных, мощных, устроенных на промышленной основе студиях Голливуда. К культуре же американского кино, как области искусства, мы подходили с большой степенью скептицизма и настороженности. Очень скоро пришлось убедиться, что, несмотря на изобилие звезд и заполнивший экраны мира поток кинопродукции, кинематографической культуры, в нашем понимании, Голливуд не знает.

Не следует думать, что это только наше мнение. Так же сокрушающе беспощадно судят Голливуд сами американцы.

Во время нашего пребывания в Голливуде отмечалось тридцатилетие американского кино. Сатирический журнал «Балигу» предложил вниманию читателей проект памятника американскому кино: на пьедестале стоит голый пьяный буржуа, курящий толстую сигару, а верхом на этом пляшущем пьянице сидит обнаженная девица с распущенными волосами. В одной руке она держит гитару, в другой — бокал вина. Ничего не скажешь: символ весьма красноречив!

Голливуд возник в начале века. Возник он стихийно, стремительно, так, как возникали все города американского Запада. Бесчисленные толпы искателей золота и приключений стекались в Калифорнию, а вместе с ними пришли бродячие

актеры, владельцы передвижных паноптикумов, игорных домов и ярмарочных балаганов, музыканты и циркачи, привлеченные золотом, субтропическим климатом, вечным солнцем. Рождение в этом месте Голливуда, совпавшее со стремительным ростом влияния кинематографа, было естественным актом. Здесь были все условия для роста кинопроизводства. И кинематограф был подхвачен местными предпринимателями как наиболее прибыльное средство дешевого и массового развлечения. Так Голливуд стал центром зарождающейся американской кинопромышленности. А предпосылки его зарождения и быстрого роста определили в дальнейшем коммерческий стиль системы руководства, который глубоко вошел в производственный организм американского кино.

В Голливуде не думали о том, чтобы сделать по-настоящему художественную кинокартину.

Все помыслы сводились к тому, как при помощи кино сделать деньги. Поэтому, без боязни ошибиться, можно утверждать, что в Голливуде в ту пору средствами кинематографа создавались деньги, а это, само по себе, уже определяло характер кинематографической продукции. Кино изо дня в день рекламировало «американский образ жизни», американские стандарты, американские вещи.

Фирмы охотно платили за рекламу, «художественную» рекламу, своих товаров (автомобилей, квартир, вещей) акулам кинобизнеса. Кинофирмы же гнали свой товар во все страны мира. Они завоевывали рынок, боролись за прибыли и сверхприбыли, а заполонившие экраны большинства стран голливудские фильмы между тем пропагандировали «американский образ жизни», американские «достижения», американские товары, буржуазную идеологию. В карманы голливудских предпринимателей текли реки золота, и к тому же без всяких издержек с американской стороны повсюду распространялись американские идеалы, американские понятия о морали и демократии. В условиях «холодной войны» 40 — 60-х годов государственные чиновники США, ведавшие идеологической борьбой, стали впрямую заказывать продажным предпринимателям Голливуда откровенно антисоветские фильмы, фальсифицирующие историю, дискредитирующие коммунистов, сторонников мира и прогресса.

При первой же встрече великий художник кино Чарли Чаплин с горечью и недоумением в голосе произнес:

— Зачем вы сюда приехали? Здесь при помощи кинокартин делают деньги, а если вы хотите посмотреть, как делаются кинокартины, выберите себе другое место, поезжайте, например,

туда, где делают такие фильмы, как «Броненосец «Потемкин»».

Естественно, мы не раз задавали себе и окружавшим нас в Голливуде людям один и тот же вопрос: «Откуда взялись руководители, хозяева могущественных кинофирм?» Нам объяснили, что на заре кинематографа оказавшиеся в Калифорнии авантюристы всех мастей бросили заниматься ярмарками, каруселями, «веселыми домами» и балаганами, так как с успехом начали «работать» на кинематографическом поприще. Кинокартины приносили им огромные деньги. И каждый из них в раздумье над своими первыми успехами определил «изюминку», которая, по его мнению, была секретом успеха и обусловила расцвет его карьеры.

И эту «изюминку», проще сказать деталь, каждый из них возвел в закон успеха, в правило, без которого нельзя сделать кинокартину.

В Голливуде рассказывали веселые истории об этих «законах» и по доброте душевной предупреждали начинающих сценаристов о том, что к руководителю «Юнайтед Артистс» мистеру Джозефу Шенку можно приходить со сценарием только в том случае, если в нем есть «карьера молодого человека», который из бедного становится богатым. Если этого нет, то картина успеха иметь не будет. Трудно заставить его принять к постановке любого качества сценарий без «карьеры». Мистер Вурцель в фирме «Фокс» хочет, чтобы в сценарии непременно было показано, как влюбленная пара сидит при лунном свете в долгом молчании. Мистер Мейер из «Метро-Голдвин-Мейер» желает иметь в каждом сценарии «незаменимую утрату». Если есть «незаменимая утрата», то сценарий получает право на постановку. Таков закон. У хозяев, владельцев кинокомпаний, есть деньги. Стало быть, у них есть и свобода выбора. У человека, который пишет сценарий, денег нет, он жаждет работы, а значит, он не должен и выбирать. Поэтому он придумывает либо «незаменимую утрату», либо «карьеру молодого человека».

На американских кинофабриках нас прежде всего поражало то, что одинаково свойственно американскому сталелитейному производству, машиностроительным и автомобильным заводам. Это — громадный запас оборудования и аппаратуры. Если на съемке нужно 10 прожекторов, то фабрика дает их 30, ибо, если на съемке испортится прожектор, остановки, задержки съемки быть не должно. Если нужен один микрофон, то ставят три, потому что испорченный микрофон может задержать съемку.

Для того чтобы на фабрике «Парамаунт» регулярно работало 100 микрофонов, их в наличии 200. Там 200 звуковых аппаратов стояли всегда в полной готовности, в ожидании своей очереди,

ибо беспрерывная конвейерная система, господствующая на всех производствах Америки, сохраняет свое значение и в кино.

Мы присутствовали как-то на съемке массовки исторического фильма из времен Древнего Рима. Все участники массовки были одеты в шлемы и латы. В каждом из этих шлемов имелся миниатюрный радиоприемник с наушниками. Режиссер подавал команду через свой микрофон, и каждый из статистов выслушивал эту команду. Режиссер придумывал изменения во время съемки, делал перепланировку, придумывал новые слова, и массовка выполняла его распоряжения без обычной в таких случаях сутолоки и неразберихи.

Большинство крупных фабрик имели свои собственные мастерские киноаппаратуры. Десятки работающих на фабрике операторов и техников изобретали способы усовершенствования киносъемочной аппаратуры, и каждое свое изобретение они могли тут же построить и запатентовать.

Патент — это прежде всего деньги, путь к американскому идеалу — богатству.

Когда мне нужно было проделать на фабрике несколько звуковых экспериментов и я обратился в производственный отдел «Парамаунта», меня прежде всего спросили:

— Где ваш звуковой паспорт?

В ответ на мой удивленный взгляд мне вежливо объяснили:

— Мы должны знать, как слышат ваши уши и как вы воспринимаете звук, иначе ваш эксперимент может оказаться бесполезным.

Оказалось, что каждый звуковик в обязательном порядке проходит этот звуковой экзамен, во время которого определяют, какое количество звуковых колебаний воспринимает его ухо.

Отсюда делаются выводы о его пригодности как ответственного работника по звуковому кино.

Бизнесмены признают святость лозунга «время — деньги» и поэтому, чтобы сэкономить время, не жалеют никаких средств. Подготовка к съемке на голливудских студиях того времени длилась в шесть раз дольше, чем сама съемка. Предприниматель на хороших условиях содержит талантливого сценариста в течение 4–5 месяцев, для того чтобы в дальнейшем заснять картину в 30 дней. Нам довелось наблюдать и почтенную медлительность американских режиссеров на съемках. Таким образом искусственно поддерживался престиж профессии.

Обычно крупный американский режиссер, как правило большой артист в области саморекламы, в работе необычайно капризен и привередлив. Но так как в описываемое время со знаменитыми режиссерами предпринимателю приходилось

считаться, то медлительность режиссера возмещалась образцовой подготовкой к съемке. Декорации для разных эпизодов выстраивались одновременно в нескольких павильонах. Операторская группа производила также одновременную установку света для всех этих декораций. Режиссер приходил на съемку и выбирал ту сцену, которую он в настоящий момент желал бы снимать.

Между положением кинозвезды и рядовым актером или техническим работником в Голливуде существовала пропасть. Так как «звезда» получает громадный оклад и каждая минута ее работы оценивается в десятки и сотни долларов, то вся остальная масса работников, участвовавших в съемке, ставилась в зависимость от «звезды». Если знаменитая актриса не в настроении или если она в тот день плохо выглядит, то все должны быть готовы для немедленного перехода на съемку другой сцены. Поэтому вся масса статистов, или, как это в Америке называется, атмосфера, с утра и до вечера находится на фабрике в полной готовности, в костюмах, в гриме, ожидая момента, когда их вызовут на съемку.

В Америке я буквально глаз не мог отвести от звукооператора — человека неведомой нам тогда профессии. Он помещался в маленьком вагончике, который во время съемки неотступно преследовал съемочный аппарат. Из окна вагончика звукооператор видел все происходящее и регулировал звукозапись. Через большой динамический репродуктор он слышал звук, поступающий в микрофон, и таким образом замечал и исправлял все проистекающие ошибки. Он ставил и подвешивал микрофоны именно на том расстоянии от источника звука, под таким уклоном и поворотом, которые обеспечивали получение необходимого звукового эффекта. Он вешал мягкие шторы и устанавливал лакированные плоскости, ставил ширмы — все для того, чтобы создать необходимые акустические условия для звукозаписи.

Экран американского кинотеатра в ту пору был во много раз больше по своим размерам, чем наши экраны и экраны в Европе. В больших кинотеатрах Лос-Анджелеса и нью-йоркского Бродвея экраны достигали размеров, соответствующих размерам занавеса нашего Большого театра.

Изображение, появляющееся на таком экране, обладало необычайной выразительностью и мощностью. Ряд ничего из себя не представлявших на обычном экране картин произвел на меня грандиозное впечатление только в силу того, что все предметы и живые существа на этих экранах достигали монументальных размеров.

Теперь, когда и у нас появились очень большие экраны, читателю должно быть понятно, о чем идет речь.

Во время пребывания в Европе и в Америке мне довелось видеть и слышать, как рождались новые технические средства, ныне взятые на вооружение во всем мире.

В маленькой студии в Эльстри, на окраине Лондона, доктор Штилле показал нам новшество: запись звука на проволоку, прототип современного магнитофона.

Записанный на проволоке звук можно прослушать немедленно же после записи, пропустив его через этот же самый аппарат. Если звук почему-либо не отвечал требованиям, его можно было «стереть» опять на этом же самом аппарате.

Но не менее интересное произошло немного позже: американцам удалось зафиксировать на проволоку изображение. В основе этого лежит принцип телевидения. Вместо передачи изображения на расстояние оно фиксируется на проволоку и восстанавливается при помощи обыкновенного телеприемника с некоторыми добавлениями в аппарате. Как вы уже догадались, это был прообраз сегодняшнего видеомагнитофона.

Тогда же в Америке велись интенсивные работы над стереофоническим звучанием фильмов. Мне пришлось слышать демонстрацию граммофонной записи в экспериментальной акустической лаборатории. Она была оборудована множеством громкоговорителей, скрытых в стенах, в потолке и даже в полу помещения. Надо еще отметить, что репродукторы были весьма совершенны.

Эксперимент состоял в том, что звук граммофонной пластинки воспроизводился репродукторами. Оператор нажимал на клавиши своеобразного рояля, и включались разные группы репродукторов.

Мне до этого случая не приходилось получать такого сильного впечатления от музыки. Неожиданное звучание снизу, сверху, с боков, громовые раскаты пассажей арфы и непривычно нежные звучания духовых инструментов буквально потрясли меня. В 1932 году я писал об этом: «При существовании такого технического оборудования акустическая проблема находится на пути к своему решению, и недалеки те дни, когда звуковое кино обретет такую выразительность и такую силу звучания, с которой никакие другие средства не смогут конкурировать».

В ту пору в Америке велись интенсивные работы над созданием цветного кино. Активно внедрялись в практику киномультипликация и рисованный звук, из стадии лабораторных исследований выходило в жизнь телевидение. Все это воспаляло фантазию, наэлектризовывало настолько, что всюду на каждом

шагу мы ждали встречи с чудом. И надо сказать, что для нас, приехавших из Европы, из молодой Советской России, еще только приступавшей к технической революции, Америка приготовила множество технических новинок.

…На вокзале Лос-Анджелеса среди встречающих два знакомых человека — Дуглас Фербенкс и Джозеф Штернберг. Над головами встречающих огромных размеров плакат: «Голливуд приветствует Эйзенштейна, Александрова, Тиссэ!» Цветы. Бодрые речи. Кортеж машин. Пышная, подавляющая роскошь гостиницы «Беверли Хиле». Штернберг на своем «роллс-ройсе» везет нас на фабрику «Парамаунт». Завтракаем в ресторане фабрики. Ощущение такое, будто ты снимаешься в кино. За всеми столиками сидят знакомые по экрану лица. К нам подходит режиссер Эрнст Любич. Грубо льстит. Ругает Пудовкина и расхваливает Эйзенштейна. Узнав, что мы собираемся здесь пробыть полгода, заверяет, что будем здесь вместе завтракать и через десять лет. На обширном дворе кинофабрики стоят декорации нашумевшего фильма «Доки Нью-Йорка». В центре фабричной территории, застроенной новыми большими зданиями, стоит домик, в котором некогда помещалось первое ателье и контора «Парамаунта». Сегодня это музейная реликвия. Вся земля вокруг в грандиозных декорациях. Пароходы. Бассейны. Средневековые городские кварталы. На парижской улице, воздвигнутой декораторами «Парамаунта», нас знакомят с известным французским шансонье Морисом Шевалье.

Десятки людей жмут нам руки, представляются. Разобраться в калейдоскопе лиц решительно невозможно. Привели в сценарный отдел. Здесь мы будем работать. Для нас приготовлены комнаты. На посту вооруженная «ундервудом» секретарша.

17 июня администрация «Парамаунта» устроила для нас ознакомительную поездку на съемочную площадку, расположенную в 60 милях от Голливуда. Так далеко? Да, этого требует звуковая съемка, там полностью исключены неприродные звуки.

На берегу океана, у самой воды, лагерь киноэкспедиции и построенный декораторами киногородок, в котором и происходит действие фильма «Добыча».

Оборудование, организация экспедиции весьма капитальны. Территория съемки обнесена забором из колючей проволоки, у въездных ворот — полиция. (Нас не задерживают, потому что на ветровом стекле автомобиля наклеен фирменный пропуск: «Официальная деловая поездка».) По всему периметру огромного кинолагеря столбы воздушной линии электропередач,

трансформаторы. К каждой палатке, ко всем павильонам подведен водопровод. Вся территория съемки телефонизирована. Здесь есть своя АТС, которая подключена к голливудскому телефонному узлу. В киногородке работает ресторан для единовременного обслуживания 800 человек. Выйдя из машины, мы наталкиваемся на ринг для тренировки актеров. Громкоговорители по всей территории. Солидно построенные вышки — для съемок с моря. Три корабля маячат на рейде декоративного городка.

И здесь нас знакомят со множеством людей. Как обычно, фамилий и имен во время такого многолюдного представления не успеваешь даже расслышать, не то чтобы запомнить. За завтраком напротив меня сел парень — заспанный, вялый. Он долго протирал глаза, отплевывался, вытирал платком губы. Долго, лениво высматривал, что бы выбрать на заставленном блюдами столе.

Минут через 20–30 до меня стало доходить, что я где-то видел этого парня. Да ведь нас знакомили, и я тогда отметил про себя, что у него крашеные ресницы. По этим актерским ресницам я наконец признал в заспанном парне Гарри Купера — кумира тогдашней молодежи.

Видимо, Джесси Ласки, хозяин кинокомпании, дал команду поразить нас могуществом «Парамаунта». Черный, сверкающий лаком «роллс-ройс» стремительно мчит нас по необозримым владениям могущественной кинофирмы. Горы, реки, леса, луга, апельсиновые рощи, стада овец, коров, волов, лошадей, кинематографические деревни, города, крепости, джунгли, склады телег, саней, карет, колесниц, штабеля деревьев, ворот, окон, дверей и горы всякой всячины — все это собственность «Парамаунта». Смотрите, мол, и мотайте на ус: с кем имеете дело.

В арендованном для нас особняке испано-колониального стиля за время нашей службы в «Парамаунте» побывали многие голливудские знаменитости.

Надо сказать, что дружба с нами требовала некоторой доли гражданского мужества. В Голливуде в ту пору взяли силу фашисты — последователи Гитлера. Фашисты издавали газету. В ней ежедневно публиковался подробный дневник нашей жизни. Нас иначе как «красными собаками» не называли. Где мы были, с кем встречались и разговаривали, кто осмелился подать нам руку — все перечислялось в этом гнусном листке, и все это было сдобрено солидной порцией угроз в адрес тех, кто осмеливался дружить с нами.

К чести многих видных режиссеров и актеров Голливуда, они относились к шантажу фашистов по восточной пословице:

«Собака лает, а караван идет». Джозеф Штернберг, Марлен Дитрих, Пол Муки, Флягертти, Дуглас Фербенкс, Чарли Чаплин, Дмитрий Темкин, Кинг Видор, Коллин Мур, Уолт Дисней постоянно приезжали к нам и приглашали нас к себе.

В один из первых дней голливудской жизни мы побывали в студии Уолта Диснея — отца мультипликации.

Рисованные киногерои, созданные воображением Диснея, были на экране зачастую более человечны и выразительны, нежели персонажи, сыгранные актерами. Звук, изображение, цвет в фильме Дисней воспринимал не как сумму, а как синтез средств художественной выразительности.

У Диснея была небольшая кинофабрика. В ту пору он делал короткометражки. Но такие обаятельные, что ими грезили во многих странах. Уолт Дисней в основу действия мультипликационных героев положил музыкальные темы, музыкальные ритмы. Музыкальными средствами он характеризовал героев своих мультфильмов. Юмор, комические эффекты, которыми проникнуты работы Диснея, часто достигаются эксцентрическим использованием классических произведений музыки.

В механике эксцентриком называется колесо, у которого ось смещена из центра круга в сторону. Если у колеса телеги ось смещена, то телега начнет хромать, а хромающую телегу всякому видеть смешно. У комедии тот же принцип.

Уолт Дисней ставит «Танец смерти» Грига, и в этом забавном мультфильме комический эффект достигается тем, что у него танцуют скелеты, покинувшие кладбище. Кстати, этот фильм — чистая эксцентрика, и это не самое ценное у Диснея.

Его Микки Маус — мой любимый герой, несмотря на то что из детского возраста я уже вышел.

Большой интерес для нас представлял диснеевский метод съемки. Знаменитый мультипликатор начинал с фонограммы. Тщательно подготовленная фонограмма становилась как бы каркасом фильма. В студии Диснея мне открылось, что звуковой кинофильм требует от режиссера высокой музыкальной культуры, знания композиторского искусства.

В Голливуде началась наша дружба с Чаплином. Однажды он нам позвонил и назначил свидание в турецких банях. Эта картина и по сей день стоит в моих глазах: черноволосый энергичный человек, завидя нас, поднялся к краю бассейна и, ослепительно улыбаясь, приветствовал нас песней на ломаном русском: «Гайда тчжойка снег лучистый…»

Тогда же я рассказал Чаплину историю с его «Подкидышем». В Москве в Большом театре проходила конференция. Для ее

участников где-то добыли чаплинский фильм «Подкидыш». Картина немая, да к тому же срезаны титры, сделанные на английском. Как быть? Тогда я осмелел — мне, пожалуй, больше всех хотелось увидеть фильм — и сказал, что знаю надписи. Фильм пустили, и я импровизировал с отчаянной смелостью.

Чаплину я рассказал, как обошелся с эпизодом, в котором он идет по улице, держа на вытянутых руках подкидыша. Героя фильма со всех сторон окружают женщины и настойчиво о чем-то спрашивают его. Я переводил:

— А вы умеете обращаться с ребенком?

— Конечно. Я же сам был ребенком.

Чаплин расхохотался и, дружески обнимая меня, сказал:

— Как жаль, что я не знал вас раньше.

В тот же день, к вечеру, Чаплин приехал к нам в гости. Мы с ним вдвоем готовили ужин.

Уже тогда, в 1930 году, Чарли Чаплина знали и любили всюду, где существовало кино. Искусство Чаплина было интернациональным, в лучшем смысле слова. Его искусство понимали буквально все. Принимали же далеко не все.

В чем секрет успеха Чаплина? На этот вопрос пытаются дать ответ книги, написанные на многих языках мира. На сей счет существует множество теоретических изысканий, философских выводов, серьезных формул. Но лучше всего истинный секрет подлинного кинематографического искусства объясняет сам Чаплин. «Основа успеха, — говорит он, — это знание человеческой природы. Смешное в комедии должно помогать раскрытию человеческой души». Чаплин всегда строго и неукоснительно придерживается этого принципа и бывает жесток по отношению к себе, когда вдруг замечает, что творческая фантазия уводит его от генеральной линии творчества.

В течение нескольких дней мы присутствовали на съемках «Огней большого города». Чаплин снимал для этого фильма очень смешную сценку. Заработав деньги, бродяга Чарли направляется к своей слепой возлюбленной. По пути ему попадается нищий, не простой, не обычный, а своеобразный, механизированный нищий. Он сидит с никелированной кассой и каждый раз, получая подаяние, выбивает чек и вручает его подателю милостыни. Бродягу заинтересовывает эта процедура, и он, увлекшись шумом, звоном и треском кассы, подает нищему одну монету за другой, пока не остается без денег, с руками, полными чеков. Во время съемки всем окружающим очень нравилась эта сцена. В просмотровом зале, когда Чаплин принимал заснятый материал, все восхищались остроумием и блеском фрагмента. Но когда картина «Огни большого города» была готова, этой сцены в ней не

оказалось. «Сцены подобного рода, — объяснял мне Чаплин, — имеют право на существование, но я стремлюсь к иному. Эффект этой сцены основан на механическом трюке, а для меня в искусстве главное — человек».

Мы часто бывали в маленьком деревянном доме-конторе чаплинской студии. Работая в Голливуде, Чаплин сохранял свою независимость художника, а это давалось ему не легко. Предприниматели Голливуда считали публику невежественной массой, дурным вкусам которой надо потакать, чтобы заставить ее расстаться со своими деньгами. Поэтому большинство американских комедиографов в сюжетах и материалах для своих картин исходили не из жизни, а из предрассудков зрителей. Чаплин был одним из немногих в Голливуде, кто уважал зрителей. Он и в жизни предстал перед нами как обаятельный, дружелюбный человек. Тогда мы были молоды. Энергии хватало и на работу, и на разговоры за полночь, и на спорт. Чаплин — левша, и поэтому, наверное, он переигрывал меня на теннисном корте. Я никак не мог приспособиться к его манере игры. В акробатике я ему не уступал. Общей страстью было плавание.

Калифорнийский пляж тянется на 300 километров. В августе в дни полнолуния, когда огромная южная луна превращает ночи в феерии, американцы приезжают на этот песчаный пляж ловить рыбу, которая гигантскими косяками (во всяком случае так было в августе 1930 года) подходит к берегу и, что называется, бросается в руки рыбаков. Это были летающие рыбки.

Горят костры. На огне жарят и варят только что пойманную рыбу (дрова и уголь привозят с собой в машинах). Гитары, банджо, граммофоны, песни, смех сливаются в веселый гомон.

В такие дни знаменитому Чарли Чаплину рискованно появляться на пляже — поклонники могут погубить. А Чаплину жарко. Чаплину, как и всем, хочется купаться.

И вот мы начинаем целеустремленные поиски такого места, где купающихся и рыбаков чуть-чуть поменьше. Ура! Нашли. Уютное песчаное поле между двумя скалами. Народу здесь нет совсем. С наслаждением купаемся. А выйдя из воды, видим плакат: «Купаться воспрещается!» «Может, кому и воспрещается, — говорит Чаплин, — а мы будем».

Несколько дней подряд мы приезжали в это укромное место. И — удивительное дело! — никого, кроме нас, поблизости не видно. Любопытно, что это означает?

Однажды мы засиделись в гостях до пяти утра и решили выкупаться не после сна, как это мы делали обычно, а не заезжая домой. Но неожиданно застали на своем месте рыбаков с обилием грозных орудий лова. Они сосредоточенно готовили рыболовные

снасти.

— Кого это вы собираетесь ловить? — спросил Чаплин.

— Доброе утро, мистер Чаплин, — откликнулся один из рыбаков. — Здесь водятся исключительно крупные акулы. Близ этих скал, очевидно, у них родовое гнездо.

Мы переглянулись и, справившись с нервным ознобом, выяснили у рыбаков, почему купание закончилось для нас столь благополучно. Оказалось, что мы приезжали каждый раз вскоре после того, как рыбаки заканчивали свое грозное для океанских хищниц предприятие. Перепуганные сетями и крюками, акулы еще не успевали вернуться в родную акваторию.

— Акулам мы показались несъедобными. Но однажды, спасаясь от поклонников, все же окажешься в пасти льва, — невесело заключил Чаплин.

Чаплину нравилось быть в нашей компании. Он сделался добровольным гидом по Голливуду и Лос-Анджелесу. Частенько мы сиживали в принадлежавшем ему маленьком артистическом ресторане, посещали грандиозные американские кинотеатры. Однажды он решил показать нам, как живут в Америке русские, как своеобразно сохраняют они язык и обычаи предков. В Лос-Анджелесе есть квартал, где поселились эмигранты-старообрядцы. Чаплин повез нас на свадьбу к знакомым русским. Приехали и словно попали в Россию конца прошлого столетия. Картузы. Сапоги. Самовары.

На крыльце сидит бородатый мужик. Спрашиваем:

— Где тут свадьба?

Отвечает:

— Заверните за корнер (угол), там собака на степсе (лестнице), постучите в уиндочко (окошко), вам откроют.

Да, совсем «по-русски»…

Попытаюсь восстановить по памяти обстановку чаплинской студии в Голливуде и сделать эскизный набросок картины «Чаплин за работой». Мне довелось наблюдать работу Чаплина над всемирно знаменитым его фильмом «Огни большого города».

Как только мы вошли в чаплинское ателье, где в это время шла репетиция сцены бокса, то сразу рассмеялись. Маленький, юркий человечек в огромных по отношению к его росту боксерских перчатках с удивительной ловкостью прятался от наседающего на него соперника. Он с такой скоростью перемещался по рингу, что мы едва успевали следить за его стремительным бегом.

Пауза. Чаплин, мокрый от пота, стискивает наши руки черными боксерскими перчатками. Улыбаясь, комментирует:

— Полезно так много бегать: худеешь. Знаете, я в последнее

время растолстел, а толстому Чаплину не приходится рассчитывать на симпатии зрителей.

Он снова на ринге. Веселый, подвижный. Перчатками забавно поправляет трусики. Жует чуингам. Смачно сплевывает. Стоит, широко расставив ноги. Одним словом, настоящий боксер.

Провожатый, его сотрудник, заметив наше восхищение, говорит:

— Завтра он будет играть лирическую сцену. Чаплин в роли влюбленного — это восхитительно. Он так искренен!

В руках у ассистента хлопушка с номером кадра. Снимается 3166-й кадр. Уже отснято 700 тысяч метров. Начали снимать «Огни большого города» два с половиной года назад. Чаплин снимает только тогда, когда он находится в состоянии творческого вдохновения. Съемка — большое событие на его кино-фабрике.

В ходе съемок Чаплин постоянно импровизирует, извлекая из данной игровой ситуации элексир смеха, комическое.

В течение пяти минут он сыграл три варианта начала боя.

Первый. После того как соперники пожали друг другу руки, Чаплин бежит сначала в один, потом в другой угол ринга и жмет руки массажистам.

Второй. Вдруг после рукопожатия с противником он пытается удрать с ринга.

Третий. Идет на середину ринга для рукопожатия с противником, надев свой традиционный котелок и пиджак.

Но дальше все срепетированно. Целую неделю, оказывается, репетировалась трехминутная сцена боксерского раунда. Неделя тренировки и вгонки в ритм.

Чаплин играет и режиссирует. «Раз-два, раз-два», — считая вслух, задает он нужный ритм съемочной группе.

Статисты, играющие публику, смеются, орут, свистят по-настоящему, несмотря на то что съемка дублируется около тридцати раз.

Живые статисты — это только первые три ряда «публики» на боксерском поединке. За ними, выше — куклы. Это — Голливуд.

Все работают старательно, что называется, выкладываются полностью, но Чаплин недоволен многочисленными повторениями. Все утомлены. От пота потемнели рубашки чаплинских сотрудников. Сигналом к прекращению съемки служит улыбка Чаплина в сторону съемочных аппаратов. Погасли юпитеры. Смолк шум.

— Завтрак, — объявляет Чаплин, и все спешат из ателье.

Чаплина обтирают полотенцами. Он дает указания актеру, играющему массажиста.

Во дворе киностудии в маленьком домике накрыт стол. Чаплин в гриме. Такой же смешной, как во время съемки. Он возбужден, он в ударе. Вспоминает вещи, которые должны нас интересовать. Рассказывая, изображает, как в Голливуд приехал Керенский — важный и глупый. Представляет напыщенного внука кайзера Вильгельма, который сообщил голливудцам, что русская революция была трагической, а немецкая комической. Почему? Да потому, что императорская фамилия, помятуя опыт революционной России, дрожмя дрожала в потсдамском дворце, ожидая народного возмездия, а тут явилась делегация и в вежливой форме поставила вопрос сколько семья кайзера возьмет за отречение от престола? Чаплин рассказывает о встрече с сиамским королем, которого он ненароком принял за чистильщика сапог.

Весело рассказывает о фильме «Огни большого города». В чаплинской трактовке уморительно смешна и одновременно глубоко социальна сцена открытия памятника демократии. Бездомный бродяга Чаплин заснул под матерчатым пологом на коленях богини милосердия. Полицейские сгоняют его оттуда. Штаниной он нечаянно зацепился за выступающую деталь монумента и повис над толпой собравшихся по случаю открытия памятника демократии. Толпа аплодирует и смеется.

Оркестр играет гимн. Висящий в воздухе Чарли, как истый гражданин своего демократического отечества, во время исполнения гимна снимает с головы котелок.

То, что мы видели на съемках в ателье, и то, что так живо предстало в рассказе Чаплина, говорило о рождении шедевра киноискусства. Очень скоро в этом убедились кинозрители многих стран мира.

Запомнились и неприятные встречи с голливудскими старожилами. Хозяину одной из кинофирм Карлу Лемле приглянулась наша троица. И то ли для него действительно все представлялось товаром, который можно купить, то ли по отношению к нам затевалась большая провокация, но однажды Лемле пригласил нас в отдельный номер респектабельного лос-анджелесского ресторана, поил и кормил, вовсю играл «своего парня», а потом вдруг огорошил:

— Мальчики, вы — миллионеры! Я пью за вас, — провозгласил он, сияя улыбкой стоимостью по крайней мере в тысячу долларов.

Обескураженные, мы не знали, что и подумать. Руководители «Парамаунта» один за другим отвергали наши сценарии и режиссерские разработки, и о предстоящем богатстве можно было говорить только лишь в издевку над нами. А между тем в дверях

ресторанного кабинета появился лакей в черном с белоснежным телефонным аппаратом. Аппарат он нес в одной руке, разговорную трубку — в другой. Лемле заговорщически склонился к нам:

— На том конце телефонного кабеля — Лев Троцкий. Он написал сценарий «Тайны Кремля» и считает, что вы прекрасно справитесь с постановкой фильма по этому сценарию.

— Мистер Лемле, положите трубку, — резко сказал Эйзенштейн.

— Но это же миллионное дело.

Не говоря больше ни слова, мы покинули ресторан.

В условиях рекламируемой на весь мир американской свободы мы свободы не чувствовали. Однажды ни с того ни с сего к нам пожаловали трое полицейских, угрюмый человек в штатском и молодая красивая дама. Они спросили, состоим ли мы членами Ассоциации работников революционной кинематографии. Тогда у нас в СССР существовала такая профессиональная организация, и мы, само собой разумеется, состояли в ней.

Дама говорила по-русски, изображая из себя переводчицу, хотя Эйзенштейн отлично говорил по-английски, и это знали буквально все в Голливуде, да и мы с Тиссэ уже могли сносно изъясняться на английском языке. И все же дама переводила нам речь угрюмого типа в штатском. Дело в том, что на аррковском билете были пропечатаны архиреволюционные лозунги. Кто-то сообщил ФБР, что при нас книжки с революционными призывами. Удостоверившись в том, что мы состоим в АРРКе, нас спросили:

— Значит, вы, согласно уставу организации, в которой состоите, будете свергать государственный строй Америки?

— Сомневаемся, что втроем сможем это сделать!

— Не намерены ли вы совершить покушение на президента Гувера?

Мы объяснили, что все, что сказано в программе АРРКа, касается искусства. Средствами искусства мы будем способствовать победе мировой революции. Да, это так.

— Какие же картины вы намерены делать в Голливуде, исходя из программы АРРКа?

В то время мы работали над сценарием «Золото Зуттера» по книге французского писателя Блеза Сандрара. В нем речь шла о трагической судьбе швейцарского учителя Иоганна Зуттера, не пожелавшего служить в швейцарской армии и бежавшего в США. Именно ему довелось открыть Калифорнию. И на том месте, где сейчас город Сан-Франциско, некогда стояла ферма этого мирного учителя. Природа, дававшая два урожая в год, райский

климат сулили вечное счастье. Чего же еще надо человеку? Но однажды помощник Иоганна Зуттера Маршалл сообщил, что на территории фермы Зуттера он обнаружил золото. Зуттер умолял Маршалла молчать, забыть об этом ужасном открытии. Но Маршалл не выдержал искушения, сбежал от Зуттера, и вскоре началась золотая лихорадка. Она смела с лица земли мирные поселения. В Калифорнии была перерыта вся земля. Возник город Сан-Франциско, в котором Зуттеру был поставлен памятник. А сам Зуттер, преодолевший искушение золотом, стал нищим и с протянутой рукой стоял на ступеньках своего памятника. Там, на гранитных ступенях памятника в его честь, он и умер.

Писали этот сценарий втроем — Эйзенштейн, я и Айвор Монтегю. История Зуттера широко известна в Америке.

Полицейские и сопровождавшая их дама пожали плечами, сказав, что тут нет прямого вызова властям, что это исторический фильм, что сценарий будет рассмотрен в обычном порядке. Нас же попросили подтвердить, что мы не будем свергать Гувера, и еще раз объяснили, что здесь, в Голливуде, мы обязаны подчиняться законам США. С виду невинный разговор. Чистая формальность. Но визитеры из ФБР все же повлияли на решение банка, субсидировавшего фильмы «Парамаунта». Нам отказали в финансировании съемок фильма «Золото Зуттера».

Мы, конечно, догадывались, что господин в штатском — представитель ФБР. Но кто дама, не могли предположить… Почти через двадцать лет я встретил ее на дипломатическом приеме в Кремле. При ее появлении я услышал имя крупного деятеля одного из зарубежных государств…

Так же «неудачей» завершилась наша коллективная работа над сценарием сатирического фильма «Стеклянный дом». И совершенно обреченным делом была подготовительная работа над остросоциальным сценарием «Американская трагедия» по роману Теодора Драйзера.

Правление «Парамаунта» вызвало нас в Нью-Йорк, и руководитель фирмы Джесси Ласки объявил:

— Либо вы будете делать картины, в которых заинтересован «Парамаунт», либо нам придется расстаться…

Так было покончено с остатками нашего легковерия и наивности.

Киноoткрытие Мексики

Вернувшись из Нью-Йорка в Голливуд, чтобы ликвидировать дела, мы узнали, что наш друг художник Диего Ривера, с которым мы встречались в Париже, сагитировал группу прогрессивных деятелей культуры Мексики пригласить нас в эту страну для осуществления кинопостановки фильма по мотивам мексиканской истории.

Началась переписка. Чтобы раньше времени содержание наших писем не стало известно мексиканским правительственным кругам, свои послания мы вручали скромной девушке-мексиканке, жившей на окраине Лос-Анджелеса. Лолита преподавала в негритянской школе. Если бы я не знал, что это школа, то, впервые попав туда, подумал бы, что это заброшенный барак, где ютятся бродяги. Сама Лолита жила в комнате величиной с вагонное купе. Девушка приехала учительствовать в США, потому что в Мексике для нее не нашлось такой работы.

Наши мексиканские друзья и доброжелатели уже почти выхлопотали нам приглашение, но поездка с целью снять фильм в Мексике оставалась проблематичным делом из-за отсутствия средств. На помощь ринулся писатель Эптон Синклер.

Для начала он повез нас к мистеру Жиллету — знаменитому изобретателю бритв, миллионеру.

На следующий день Синклер затащил нас к какой-то богатой благотворительнице. И еще добрую неделю таскал за собой непрактичных кинематографистов по оффисам калифорнийских богачей, обещавших нам финансовую поддержку.

В итоге на свет родился «Трест мексиканского фильма Эйзенштейна». 24 ноября Сергей Михайлович подписал с женой Эптона Синклера Мэри Синклер соглашение о производстве фильма. Директором киногруппы по этому контракту был назначен брат миссис Синклер Хантор Кимбро.

Но тут произошла серьезная задержка с выдачей нам мексиканских виз. Казалось, что Мексики нам не видать как своих ушей, и мы приняли решение немедленно покинуть Голливуд. Вернуться домой мы хотели через Японию, чтобы в итоге наших странствий состоялось кругосветное путешествие.

Мы даже купили билеты на пароход, плывущий в Японию. И в день предполагаемого отбытия в лос-анджелесских газетах появились репортажи, в которых была трогательно описана сцена нашего прощания с Америкой. Журналист-«очевидец» из Сан-Франциско живописал, как три советских мушкетера стояли на палубе уходящего корабля и прощально махали платочками.

А мы в это время спешно готовились к отъезду в Мексику. За день до того, как нам плыть через Японию в СССР, пришло письмо от Диего Риверы, в котором наш друг сообщал, что путь в Мексику для нас открыт.

5 декабря 1930 года мы покинули Голливуд.

Мексиканская эпопея началась с ареста в день прибытия в Мехико-Сити. Только мы сложили чемоданы, в отель явилась полиция и нам было заявлено, что мы арестованы. Оказывается, нам в догонку из Соединенных Штатов полетел донос.

В то время у Советского Союза не было дипломатических отношений с Мексикой. Это осложняло наше положение. Но Диего Ривера, Альфаро Сикейрос подняли на ноги всю прогрессивную общественность своей страны. В нашу защиту тотчас выступили Чарли Чаплин, Теодор Драйзер, Бернард Шоу, Альберт Эйнштейн, Томас Эдисон. К нам на помощь устремился только что прибывший в Мехико-Сити посол республиканской Испании Альварес дель Вайо. Он испросил у мексиканского правительства разрешения взять нас на поруки, пока идет разбирательство.

Донос, как и следовало ожидать, оказался злонамеренной клеветой. Исходил он безусловно от фашиствовавших молодчиков. Нас в этом доносе представили заговорщиками с оружием. Допросы, многократные обыски указывали на это.

После нескольких недель переговоров с правительственными чиновниками о том, что можно и что нельзя снимать в Мексике, мы наконец смогли приступить к работе.

Прежде всего надо было увидеть страну, проверить, насколько основательны наши книжные представления о Мексике. Просмотр киноматериала мало что дал нам. В то время в Мексике не было своей кинематографии. Отдельные группы снимали картины — подражание европейским и голливудским, коммерческим фильмам, в которых для рекламы туристских фирм показывали экзотику: приключения иностранцев и «шикарную жизнь» местных помещиков.

Наши мексиканские друзья постарались познакомить троицу Эйзенштейна с настоящей жизнью народа. Мы объехали множество мест, находящихся вдали от туристских маршрутов, и увидели ту Мексику, которая еще не появилась на экране. В этих поездках нас сопровождали писатели, художники, ученые, молодые энтузиасты кинематографа, ставшие впоследствии создателями мексиканского кино.

Собираясь отправиться из столицы Мексики на юг, в Техуантепек, мы сделали себе прививки против брюшного тифа, холеры и других опасных заболеваний, и у всех нас до 40°

поднялась температура. Мы сидели в гостиничном номере на своих постелях мрачные, осоловевшие, и вдруг наш гардероб сам собой раскрылся и тотчас закрылся. Затем погас свет, и мы услышали крики.

Выйдя в коридор, мы поняли, что между этажами остановился лифт, в котором отчаянно вопят женщины. Всюду было темно. Землетрясение… Выбежали на улицу и увидели, что машины, стоящие у тротуаров, катятся то в одну сторону, то в другую. На колокольнях от подземных толчков зазвенели колокола. Земля под ногами качалась. Привычные к землетрясению мексиканцы, оставив дома, вышли на середину улицы. На площадях с постаментов падали памятники. Жуткая ночь!

К утру землетрясение прекратилось. После нескольких часов нам разрешили вернуться в свой номер. В столице Мексики землетрясение не дало страшных последствий в силу того, что город, как мне сказали, стоит на месте бывшего соляного озера. Кристаллизовавшаяся соль играет роль рессоры. Во время землетрясения город, как поплавок, качался, но не сотрясался. Это спасло столицу от многих жертв.

На другой день утром фирма кинохроники предложила нам слетать в центр землетрясения — город Оахаку. Для этого фирмой был нанят частный самолет. Мы немедленно вылетели на непредусмотренную съемку. Подлетев к городу Оахака, увидели множество развалин, обвал, который перекрыл реку. Долго кружили над городом, снимая сверху развалины.

Отыскав посадочную площадку, летчик пошел на снижение, но, заметив толпу людей, бегущих навстречу самолету, вновь взмыл вверх. Сделав круг над городом, он обнаружил другую посадочную площадку. Там никого не было, и мы сели. Наняли крестьянскую повозку и поехали к разрушенному городу. Нашим взорам предстало ужасающее зрелище. Когда началось землетрясение, верующие поспешили в церкви. Но каменные купола церквей в результате подземных толчков разрушались, заваливая камнем людей.

На кладбище землетрясение развалило старинный испанский пантеон. Раскололась на части большая стена, в которой, как пчелиные соты, обнаружились гнезда для гробов. На скелетах испанские старинные костюмы, кружевные воротники, украшения, нетронутые временем волосы.

Летчик сказал, что богатые люди предлагают ему большие деньги за то, что он отвезет их в столицу. Мы остались — он занялся бизнесом. Кончился день, а наш летчик не возвращался. Мы стали искать ночлег. Обнаружили полуразрушенную

одноэтажную старинную гостиницу. Хозяин отвел нам комнату с железными решетками на окнах и рекомендовал, если будут новые толчки, прыгать через окна — решетки открываются. Ночью начались новые толчки. Мы, выскакивая через окно, видели, как из всех домов молча и сосредоточенно выбегают сотни людей и остаются на середине улицы. Это повторилось три раза. Утром появился летчик.

Через день мы улетели в Техуантепек. Пока были в воздухе, я сочинил песенку, которую мы потом распевали на мексиканский мотив:

Техуантепек, Техуантепек,
Страна чужая.
Три тысячи лет,
Три тысячи рек ее окружают.
Но так далеко, так далеко,
Чтобы доехать,
И лошадь не то, и поезд не то —
Так далеко.

Техуантепек — тропический район с пальмовыми и банановыми лесами, попугаями, канарейками, колибри, крокодилами. По нашему сценарию мы снимали там новеллу «Сандунга». Девушки и женщины в этих краях сохранили старинные одежды. Они носят на голове удивительные кружевные украшения. Когда мы выбрали для съемки группу девушек, слетелись старухи, как черные вороны, и запротестовали. Они почему-то решили, что аппарат разденет девушек донага. Выделили трех старух контролеров. Они смотрели в аппарат, удостоверяясь, что девушки в кадре получаются не раздетыми.

Мы много путешествовали. Побывали в пустынных районах Мексики, облазили весь древний Юкатан.

Поездки эти не лишены были экзотики. Обычный пассажирский поезд в то время сопровождал целый взвод солдат. Стрелки на площадках переднего и заднего вагонов, пулеметы на крышах. Вооруженные нападения на поезда были здесь в порядке вещей.

Увидев многие памятники древней мексиканской культуры, величественные пирамиды, развалины обсерваторий, храмов, крепостей, мы словно бы пережили историю этой страны, историю, полную драматической борьбы, непрестанного стремления к свободе и независимости.

После тщетных стараний поставить в Голливуде остросоциальный фильм, в котором жизненная правда

противостояла бы «фабрике снов», на полную мощность запущенную американским кинобизнесом, Эйзенштейну особенно хотелось сделать настоящий фильм, исполненный высокого накала гражданских чувств.

Разнообразный, разнохарактерный материал, почерпнутый из жизни Мексики, с оригинальными обычаями различных индейских племен, сохранивших традиции далеких веков, богатая, яркая природа Мексики с ее тропическими джунглями, снежными горами, дикими пустынями — все это раскрывало перед нами необъятный мир, неведомый доселе киноискусству.

В результате из-под нашего с Эйзенштейном пера вышел сценарий «Как живет Мексика!» («Que viva Mexico!»). Мы назвали сценарий «эстафетным»: решили построить сюжет так, чтобы он охватывал события многих сотен лет. Это должен был быть фильм о формировании человеческого сознания, о борьбе народа за свободу и независимость, о революционной истории страны. Итак, сюжет — сама многовековая история Мексики, а герой фильма — мексиканский народ.

Будущий фильм по нашему сценарию должен был состоять из четырех новелл, пролога и эпилога. Все части будущей киноэпопеи объединены не фабулой, а единым взглядом авторов на историю страны.

Действие пролога развертывается в Юкатане, населенном потомками народа майя. В Юкатане сохранились замечательные архитектурные памятники древнейшего периода.

Пролог должен был рождать в сердцах зрителей ощущение связи времен. В нем тема величавой поступи истории, запечатленной в преемственности поколений. Время в прологе — вечность. В Юкатане среди языческих храмов, священных городов и величественных пирамид, где прошлое властвует над настоящим, исходная точка нашего фильма о Мексике.

Как символ, напоминающий о прошлом, как встреча с древней цивилизацией майев возникает на экране мрачная похоронная процессия.

Мы видим в ней идолов языческих храмов, маски богов, фантомов далекого прошлого.

Процессия почти неподвижна — отражение ее на барельефах, в каменной резьбе, в масках, в застывших фигурах живых людей. Людские лики похожи на те, что высечены из камня, ибо каменные фигуры — это изображения предков мексиканцев. Люди у могилы словно окаменели в позах статуй.

Группы окаменевших людей и памятники древности, на равных правах участвующие в этих символических похоронах, проходят на экране. Только причудливый ритм барабанов и

пронзительная песнь майев сопровождают эту неподвижную процессию.

Таков конец пролога — увертюры к кинематографической симфонии, смысл которой, по нашему замыслу, должны были выявить четыре новеллы и заключающий их финал.

Первая новелла — «Сандунга». Это как бы воспоминание о Мексике дофеодальных времен. Ее герои — жители поселка, расположенного в живописных джунглях провинции Техуантепек, где сохранились почти первобытный, доколумбов уклад жизни и удивительное богатство народных обычаев и обрядов.

В Техуантепеке не ведают, что такое время. Время течет здесь медленно под сонный шелест пальмы, а костюмы и уклад жизни не меняются с годами. Так же медленно развивается действие в новелле «Сандунга».

Вторая новелла — «Магей». Действие этой новеллы развертывается в штате Идальго, на бесконечных полях магея в Лланос де Апам, на старой хасиенде Тетлапайак.

Как Северный полюс отличается от экватора, так же не похож Лланос де Апам на сонный Техуантепек. Тут совсем другие люди, другие у них обычаи, другой образ жизни.

У подножия огромных вулканов растет на пустынной земле крупный кактус — магей. Сок магея идет на изготовление индейского напитка — пульке. Белый, как молоко, этот хмельной напиток, дар богов, согласно легендам и поверьям, приносит забвение всех горестей, воспламеняет страсти и часто служит причиной того, что люди, не задумываясь, выхватывают револьверы из кобуры.

Феодальные поместья в этом краю высятся как неприступные крепости среди необозримых плантаций кактуса.

Задолго до зари, задолго до того, как снежные вершины вулканов загорятся под лучами восходящего солнца, над высокими стенами массивных построек хасиенды звучит песня. «Эль-Алабадо» называют ее пеоны.

Лишь только снежные вершины гор начинают поблескивать под солнечными лучами, крепостные ворота хасиенды распахиваются, песнь пеонов смолкает, и, закутавшись в сарапе, держа сомбреро в руках, они выходят на кактусовые поля высасывать сок магея, разрезанного острыми ножами.

Позднее, когда туман поредеет, когда солнце согреет землю, встанут и слуги помещика, и в хасиенде начнут готовиться к вечеру.

Чаррос, личная охрана помещика, наденут все самое лучшее в честь гостей и будут похваляться своими кровными лошадьми.

Тем временем на кактусовое поле, где работает пеон

Себастьян, к нему приводят невесту Марию.

Согласно традиции, Себастьян должен отвести свою нареченную в хасиенду, в знак уважения к хозяину. Но чаррос пропускают только Марию, Себастьян же остается ждать ее во дворе.

Помещик и его ближайшие друзья сидят и пьют на веранде. Марию принимает хасиендадо — старик благостный, добродушный. Он шарит в кармане жилетки, хочет одарить невесту несколькими песо.

Но в эту минуту к дому подкатывает старомодная коляска, запряженная шестеркой мулов.

Приехала дочь старика — Сара, и не одна, а с двоюродным братом. Заливаясь веселым смехом, она взбегает на веранду, где сидит отец с гостями. Кидается ему в объятия. И его друзья пьют за их здоровье. Про Марию забыли.

Себастьяна, оставшегося во дворе, охватывает беспокойство. Его возлюбленная все еще не вернулась, а взрывы смеха на веранде настраивают жениха на подозрительный лад.

Всеми забытая, испуганная, неопытная девушка не знает, какая судьба ее ждет.

Судьба появляется в обличье пьяного гостя с большими усами. Убедившись, что компания на веранде слишком занята выпивкой и веселой болтовней, он хватает Марию, спрятавшуюся за дверь, и тащит ее в одну из дальних комнат.

Близкий друг Себастьяна, слуга помещика, видит это и выбегает во двор рассказать обо всем Себастьяну.

Себастьян бурей врывается на веранду к веселящимся гостям, сбив по пути с ног охрану. Он требует, чтобы ему сказали, где Мария.

Начинается свалка, но длится она недолго, ибо Себастьяну одному не совладать с противниками. Его сбрасывают с лестницы.

Дверь распахивается настежь, и перед разгоряченной компанией предстает пьяный насильник. Следом за ним на веранде появляется обезумевшая от горя Мария.

Атмосфера становится еще более напряженной. Но старый хасиендадо — человек «добродушный». Ему не хочется обижать гостей, ему не хочется портить праздник…

Чтобы разрядить обстановку, он дает знак оркестру. Гремит музыка, зажигается фейерверк, начинаются игры.

Марию до разбора дела сажают на всю ночь под замок. За играми, в громе музыки, в опьянении праздничным весельем прискорбный случай всеми забыт.

Но чем ярче вспыхивают фейерверочные огни, тем сильнее разгорается гнев в груди Себастьяна. Его охватывает жажда

мщения. Рождается заговор. Трое его товарищей обещают, что они помогут ему отомстить. Выбрав подходящую минуту, они пускают пылающую шутиху в стог сена. Огонь распространяется как на лесном пожаре.

Пока все мечутся в ужасе, Себастьян вместе с товарищами хватает хозяйские винтовки и патроны и пытается освободить Марию из заточения.

Завязывается перестрелка с охраной помещика, и бунтовщики вынуждены отступить. Под покровом ночи они скрываются от преследователей. Утро застает их в лесу на склоне юры.

С трудом пробираясь сквозь лесные заросли, они держат путь к горному перевалу. Но чаррос на своих прекрасных конях, а вместе с ними и Сара с двоюродным братом подъезжают к перевалу первыми и там перехватывают беглецов.

Среди зарослей кактуса завязывается перестрелка.

Увлеченная стрельбой, Сара стремится вперед, и брат силой удерживает ее, охраняя от свистящих пуль. Сара убивает одного из пеонов, но погибает и сама.

Перестрелка вспыхивает с новой силой.

Беглецы отступают в глубь кактусовых зарослей. Они прячутся за огромным магеем.

Пули со свистом впиваются в мясистые листья, и сок их, как слезы, стекает по стволам.

Патроны у Себастьяна и его друзей на исходе. Они пытаются спастись бегством.

Ловкие чаррос набрасывают на них лассо и связывают.

Себастьяна и двоих его уцелевших друзей приводят на похороны Сары. Одежда на них изодрана в клочья, они еле держатся на ногах. Око за око… они расплачиваются жизнью за свою отвагу.

В поле магея, где протекала жизнь, любовь и труд пеонов, Себастьяна и двух его товарищей настигает мученическая смерть.

Третья новелла — «Фиеста».

Время действия то же, что и в новелле «Магей», следовательно, до революции 1910 года. Испанский колониализм. Во всем чувствуется его влияние на искусство Мексики, на ее архитектуру. Колоннады, церковные алтари в стиле испанского колониального барокко, превращающего камень в кружево. Под стать этому и изощренность изобразительной стороны, мизансцен и всей композиции «Фиесты».

Живопись, которую испанцы внесли в жизнь Мексики, налицо в этой части фильма.

Испанская архитектура, костюмы, бой быков, романтическая любовь, ревность, коварство, легкость, с которой южане пускают в

ход оружие, — все это есть в третьей новелле.

Новелла четвертая — «Солдадера».

Фон этой истории — будто огромное полотно, на котором изображены непрерывные передвижения армий, воинских эшелонов, жаркие бои — все, что последовало за революцией 1910 года.

Вопли, крики — общий переполох царит в маленьком мексиканском селении.

Сначала теряешься, нельзя понять, что там происходит: женщины ловят кур, свиней, индюшек, женщины второпях уносят еду. Женщины скандалят, дерутся, кричат друг на друга…

Что случилось?

Это солдадеры, солдатские женки, передовой отряд армии, ворвались в селение. Солдадеры захватывают провизию — им надо накормить своих усталых мужей.

Солдадеры разбивают лагерь у моста через реку, вынимают из мешков комья серы, шелушат кукурузные початки, разжигают костры. Похлопывание их рук, разделывающих тесто на лепешки, казалось бы, возвещает о мире и покое.

В селение входят усталые солдаты. Измученные переходом, они жадно вдыхают дым костров, предвкушая ужин.

Звук горна — сигнал на отдых.

Артиллеристы выпрягают ослов и мулов из запыленных орудий; женщины отыскивают в толпе солдат своих мужей.

Панча находит Хуана. Она кормит его жареной курицей и горячими лепешками. Поужинав, Хуан кладет голову ей на колени и подпевает гитаристам.

На гитарах играют «Аделиту». Эта песня служит лейтмотивом новеллы «Солдадера».

Усталость берет свое: Хуан засыпает. Панча стирает рубашку Хуана и чистит его винтовку.

Треск пулеметов. Скачет кавалерийский отряд. Идет сражение. Хуан участвует в нем. Он стреляет. Кидается в атаку в самую гущу рвущихся снарядов.

Сидя под вагонами товарного поезда, солдадеры молятся за своих сражающихся мужей.

Они подвесили к вагонному колесу маленькие изображения святой девы, а лампадки нацепили на вагонные рессоры.

Треск пулеметов стихает. Прекращается стрельба…

Уже не слышно больше криков сражающихся.

Солдадеры бегут к паровозу и смотрят туда, где шел бой.

Солдаты возвращаются, забрызганные с ног до головы грязью; среди них есть раненые.

Солдадеры бегут им навстречу, вглядываются в их лица.

Вопросы. Ты моего не видел?

Взволнованная Панча ищет Хуана.

Вот несут раненого.

Панча подбегает к нему.

Откидывает плащ с его лица…

Нет, это не он…

Солдадеры перевязывают раненых, ухаживают за ними, как умеют. Прикладывают к ранам лепешки, бинтуют их ивовым лыком.

Хуан цел и невредим, но еле шагает от усталости. Он влезает в вагон вслед за другими солдатами его части. Слышна офицерская команда, паровоз дает свисток к отправлению.

Убедившись, что Хуан успел сесть, Панча вскакивает на буферную площадку паровоза.

Грозный окрик часового:

— Что у тебя там под шалью?

И, распахнув свою шаль, Панчо спокойно отвечает:

— Как знать, сеньор? Может, сынок, может, дочка…

Поезд двигается под крики и пение солдат. В набитых битком вагонах они поют «Аделиту». А солдадеры, точно вороны, рассаживаются по вагонным крышам вместе со своими детьми и своим домашним скарбом.

На железных крышах уже горят костры, и похлопывание ладоней по тесту спорит с грохотом вагонных колес.

Воинский эшелон исчезает в ночной темноте.

На рассвете черный от угля кочегар на ходу вылезает на крышу головного вагона и бежит по всему составу, пробираясь между женщинами и детьми.

Вот он лег ничком и кричит что-то сверху в открытые двери вагона…

Отозвавшись на его голос, Хуан с помощью товарищей взбирается наверх.

Грохот поезда заглушает голос кочегара, и что он говорит Хуану, не слышно.

Они оба бегут назад и светлеют лица женщин, лежащих вповалку на крышах вагонов. Добегают до паровоза и спускаются вниз. Под одеждой, которая сушится на фонаре, под солдатским бельем, хлопающим на ветру, около костра сидит Панча с новорожденным.

И тот же самый свирепый часовой с пулеметом спрашивает Панчу:

— Так кто же, сын или дочка?

Воинский эшелон, пыхтя, одолевает среди облаков крутой горный подъем.

Еще одно сражение…

Снова треск пулеметов…

Солдадеры снова ждут раненых.

Но на этот раз Хуан не возвращается.

И когда сражение стихает, Панча находит среди дымящихся развалин труп своего мужа.

Она носит камни, складывает надгробие и сплетает крест из тростника.

Потом берет винтовку Хуана, его патронташ, его ребенка и идет за медленно шагающими измученными солдатами.

Ноги у нее подламываются от тяжелой ноши и от горя.

И тогда к Панче подходит все тот же свирепый солдат и берет у нее ребенка.

Панча опирается на сильную руку своего спутника, чтобы не уцасть и не отстать от армии.

«Аделита» — вот песнь, которую не в лад играют усталые музыканты.

ЭПИЛОГ.

Время и место действия — современная Мексика.

Заводы, железнодорожные пути, гавани с огромными пароходами.

Руководители государства, генералы, инженеры, летчики, шоферы, студенты, агрономы, дети.

Лица людей так похожи на тех, кто совершал древний похоронный обряд в Юкатане, кто танцевал в Техуантепеке, кто пел «Алабадо» за вековыми стенами хасиенды. Лица тех, кто в фантастических костюмах плясал вокруг храмов и кто сражался и умирал в битвах за революцию.

Лица те же, но люди другие. И страна другая. Новая, цивилизованная страна.

Но что это?

Грохот заводских машин, парады современной армии, речи президента и голоса генералов, командующих войсками, сменяет пляшущая смерть. И не одна, а много смертей: много черепов, скелетов…

Что же это такое?

Это карнавальное шествие.

Типичнейший, традиционный карнавал «Калавера» — день мертвых.

В этот день мексиканцы вспоминают прошлое и выказывают свое презрение к смерти. Мертвые считаются живыми, а живые мертвыми.

Мы начали фильм показом царства смерти.

Кончается же он победой жизни над смертью и над грузом

прошлого.

Жизнь хлещет из-за картонных скелетов, жизнь бьет ключом, и смерть отступает, становится тенью.

Веселый индейский парнишка осторожно снимает с лица маску смерти и улыбается ослепительной улыбкой. Это символ новой мужающей Мексики.

Примерно так, в общих чертах выглядело первое краткое либретто фильма, составленное мною и Сергеем Михайловичем вскоре после того, как наша экспедиция ознакомилась с материалами, которые мы собрались снимать.

Это был первый, весьма поверхностный набросок. К тому же он был умышленно округлен и обкатан, так как делался отчасти и для того, чтобы успокоить Синклера и компаньонов «Треста», которые опасались, как бы в фильм не проскользнула «революция».

С другой стороны, с нас не спускали глаз правительственные чиновники. Всякое заострение социальной проблематики вызывало у них настороженность и недовольство.

Когда мы специально для них толковали новеллу «Магей» как пример столкновения пеонов и хасиендадо, необходимый для показа причин революции 1910 года, против деспотического правительства Порфирио Диаса, наши цензоры возражали: «Но ведь и хозяева, и пеоны прежде всего мексиканцы, и нет никакой необходимости подчеркивать вражду между отдельными группами нации».

Пришлось смягчить краски, оставляя за собой возможность во время самих съемок развернуть в полноте всю заостренную реальную рельефность того, что здесь давалось только намеком или проходной фразой. Так, в окончательном варианте сценария Панча должна была вырастать до обобщенного образа самой Мексики, которая постепенно подымается до понимания того, что сила не в распрях — распри отдельных групп между собой не приведут к победе, что победить можно, только объединившись в борьбе против сил реакции.

Наши «благодетели» — «Трест мексиканского фильма Эйзенштейна», назначенный им в директора бездельник в обличье янки-колонизатора Хантор Кимбро, перепуганный Эптон Синклер — сделали все от них зависящее, чтобы помешать осуществлению гениального замысла Эйзенштейна. Работа над фильмом зачастую становилась сущей мукой.

По соглашению с «Трестом» мы должны были закончить съемки в Мексике за три месяца, истратив всего 25 тысяч долларов. Срок оказался нереальным. В Голливуде, как нетрудно догадаться, мы еще и не знали, что за фильм предстоит нам

снимать. Не было сценария. Смутно, только по литературным источникам представляли мы мексиканский материал.

Проканителившись до февраля 1931 года с умасливанием цензуры, мы стали было разворачивать работу, но тут потоком пошли письма Синклера с бесконечными жалобами на нехватку денег, с требованием подробных отчетов перед «вкладчиками».

Хантор Кимбро так «помогал» нам организовать дело, что мы не знали, куда от него деться. Держался он нагло, всячески выставляя себя нашим хозяином. Нас извели постоянные задержки с отправкой отснятого материала для проявки в США и получением пленки.

Ко всему прочему, Хантор Кимбро стал шпионить за нами, выбалтывать наши замыслы мексиканским правительственным чиновникам и Эптону Синклеру. После таких докладов цензурные препятствия усиливались, а Синклер активнее вмешивался в творческий процесс. В конце августа 1931 года Синклер делает Эйзенштейну предложение: изъять из фильма новеллу «Магей». «…У Вас очень разношерстный материал, и связать его в целое будет трудной задачей, — писал он. — Я хочу сказать, что это должна быть группа сцен или серия новелл, и, если бы одна из них выпала, никто, кроме Вас, не заметил бы разницы… Большое преимущество этой части материала в том, что у Вас здесь имеется связная история… Почему бы Вам не вернуться сейчас же и не сделать этот фильм, снабдить его подходящей музыкой и пустить на рынок, в чем у нас сейчас не встретится никаких трудностей? Таким образом, Вы бы обеспечили себе публику, а также деньги… Я знаю, что вы скажете — Вам нужна история на хасиенде, чтобы объяснить революцию и сцены в революционной армии… Но ведь очень просто придумать другой краткий эпизод для этой цели».

Наряду с этим «добрым» советом продолжаются жалобы на превышение расходов, на то, что Синклерам будто бы приходится заложить дом для обеспечения съемок, и на то, что голливудские прокатные фирмы не проявляют интереса к будущему фильму.

Положение наше еще в большей степени осложняется тем, что в разгар съемок «Que viva Mexico!» руководство Союзкино заняло отрицательную позицию по отношению к работе группы Эйзенштейна в Мексике.

Дело принимает настолько серьезный оборот, что к Синклеру, словно нас уже нет на свете, летит угрожающая телеграмма, которую подписал Сталин. «Эйзенштейн потерял расположение своих товарищей в Советском Союзе. Его считают дезертиром, который разорвал отношения со своею страной. Я боюсь, что здесь у нас о нем скоро забудут. Как это ни

прискорбно, но это факт.

Желаю вам здоровья и осуществления вашей мечты побывать в СССР».

Синклер спешит с ответом, в котором содержится довольно-таки объективная информация. Отношение Синклера к нам в то время трудно признать за дружелюбное. Тем более интересно видеть, как поражали его глубокий патриотизм Эйзенштейна, его мужество, целеустремленность. Привожу текст его письма, посланного И. В. Сталину 22 ноября 1931 года:

«Что касается Ваших формулировок относительно Эйзенштейна, то они являются причиной и моего огорчения, и моего недоумения.

Конечно, у меня нет своих источников информации в Москве, но у меня много источников информации здесь, и я могу сообщить Вам довольно большое количество фактов, которые не вызывают у меня сомнений.

1. Я никогда не слышал, чтобы Эйзенштейн хоть одним словом выразил нелояльность по отношению к Советскому правительству. У меня есть здесь несколько друзей, которые были также и его друзьями во время его шестимесячного пребывания здесь, и они все подтверждают мои впечатления и утверждают то же самое.

2. У Эйзенштейна был контракт с «Парамаунтом», по которому они должны были платить ему 3000 долларов в неделю, когда он начнет работать. Для буржуазного мира это было бы очень удачным началом, и все, что от него требовалось, — это в незначительной степени пожертвовать своей честностью художника.

3. В Голливуде на него яростно нападали местные фашистские элементы. Они называли его красной собакой, подстрекателем к убийствам и т. д. Он не сделал никакой попытки оградить себя от этого, что мог бы сделать очень легко, пойдя на некоторые уступки.

4. Когда он пришел ко мне, то объяснил свое желание делать картину в Мексике тем, что не хочет возвращаться к Советскому правительству побежденным, то есть ничего не совершив за границей. Мы решили попробовать собрать для него денег, чтобы сделать независимую картину в Мексике. Эйзенштейн отказался подписать контракт, не обсудив предварительно вопрос с Л. И. Моносзоном из корпорации «Амкино». Он сказал мне в присутствии жены: «Моносзон — мой босс, и с моей стороны было бы невежливым не посоветоваться с ним». Моносзон дал свое согласие на это предприятие.

5. Эйзенштейн настаивал, чтобы в контракте было оговорено,

что права на картину передаются Советскому Союзу бесплатно и в распоряжении «Амкино» имеется письменное соглашение по этому поводу.

6. Многочисленные задержки в работе происходили не по вине Эйзенштейна. Когда он прибыл в Мексику, мексиканское правительство арестовало всю группу. Впоследствии группа постоянно натыкалась на тысячи бюрократических препон по вопросам цензуры и вывоза фильма. Эйзенштейн некоторое время болел… Затем наступил сезон дождей, когда снимать было невозможно. Более того, вначале невозможно было предугадать, сколько будет материала и какого исключительно интересного характера, и объем картины с неизбежностью увеличился, после того как художник приступил к работе.

7. Все эти факты сообщались в «Амкино» на каждом этапе работы. Совсем недавно «Амкино» подписало со мною соглашение, по которому оно вкладывает в картину 25 тысяч долларов, из них 5 тысяч должны быть истрачены в Мексике, а остальные пойти на монтаж и озвучение картины, которые должны производиться в Голливуде. Невероятно, чтобы «Амкино» предприняло такой шаг, если бы оно считало Эйзенштейна недостойным доверия.

8. Эта картина — не революционная в пролетарском смысле слова. Подобная картина не могла бы быть сделана ни в Мексике, ни показываться в Соединенных Штатах, ни поступать в прокат через наши киноорганизации. Это картина о первобытной жизни мексиканского народа, великое и прекрасное произведение искусства. Главный эпизод, занимающий около трети фильма, разоблачает угнетение пеонов при Диасе, а другой эпизод показывает восставших пеонов в борьбе за свою свободу. Дух картины таков, что доставит удовольствие всем, кто защищает права эксплуатируемых и колониальных народов. Посмотрев картину, знакомишься со всей Мексикой, ее внешними сторонами и ее душой. И я берусь предсказать, что народ Советской России наградит эту работу восторженными аплодисментами. Пока что мы просмотрели около 25 миль этого фильма, и маленькая группа друзей, разделивших со мною эту привилегию, единодушна в своем мнении.

9. Эйзенштейн, конечно, собирается вернуться в Советский Союз. Во всяком случае, он говорил об этом всем, с кем я обсуждал наши дела, и у меня есть письма от него, в которых он убеждает меня сопровождать его при возвращении…»

Телеграмма Сталина полностью лишила Синклера покоя. Вместо того чтобы добросовестным финансированием ускорить завершение съемок, он старается ускорить наш отъезд.

В январе 1932 года, когда у нас еще не была снята большая часть новеллы «Фиеста» и вся «Солдадера», Кимбро по поручению Синклера письменно извещает Эйзенштейна о том, что съемки прекращаются, и предписывает ему выехать в США.

Состояние духа критическое. Ностальгия обрушилась на нас с силой ураганного ветра. Однако весь февраль мы сидим на границе Мексики с Техасом. Нас не пускают в Штаты, отказывают во въездной визе. Наконец удается добиться транзитной визы через Нью-Йорк, без права задержки в Америке. К нашему великому сожалению, отпадает возможность монтажа фильма в Голливуде. Синклер, встречая нас, изображает на лице радость и дает согласие на монтаж в СССР. Но на следующий день меняет свое решение под тем предлогом, что отснятый материал — собственность вкладчиков и не может быть доверен Эйзенштейну без солидной денежной гарантии. Мы уезжаем с пустыми руками, с камнем на сердце.

В течение всего 1932 года ведутся безрезультатные переговоры о выкупе отснятого нами материала. Не спасают дела и попытки наших друзей в Соединенных Штатах на свои средства приобрести материал. 30 сентября к Эптону Синклеру с телеграммой обращается Анри Барбюс:

«Прошу Вас немедленно сделать все возможное для соглашения с СССР по поводу фильма Эйзенштейна, в противном случае погибнет это великое произведение, уже знаменитое и страстно ожидаемое всем общественным мнением Европы. Вопрос серьезный и важный. Полностью рассчитываем на Вас. Дружески А. Б.».

Эта попытка воздействовать на Синклера тоже не дает положительного эффекта. Американский писатель-социалист Синклер намеревался выдвинуть свою кандидатуру в губернаторы штата Калифорния. На его предвыборных листовках красуются на одной стороне 10-долларовая купюра — символ благополучия по-американски, на другой — набор обещаний. С красными, группой Эйзенштейна, он не намерен знаться. Он — хозяин материала. Он имеет полное право возместить свои затраты. Высказав все это публично, Синклер приступает к осуществлению своего давнего намерения — сделать фильм на материале новеллы «Магей». К июлю 1933 года фильм, смонтированный Солом Лессером из «Метро-Голдвин-Мейер», готов. Синклер утверждает, что он смонтирован в полном соответствии с замыслом Эйзенштейна.

Сергей Михайлович, увидев эту поделку, называет «Бурю над Мексикой» извращенным произведением, пародией на наш замысел. Выпуск картины на экраны вызывает взрыв негодования у наших друзей в США и Мексике. Мексиканская прогрессивная

интеллигенция выпускает манифест протеста. В США редакция журнала «Экспериментальное кино» организует «Международный комитет защиты фильма Эйзенштейна», публикует сценарное либретто «Que viva Mexico!» и резкое заявление протеста, обвиняющее Синклера в том, что он лишил великого художника возможности закончить работу и губит замечательное произведение искусства. Все тщетно. В ответ Синклер снова ссылается на вкладчиков, доверие которых якобы обманул Эйзенштейн. Тон у Синклера угрожающий: «Я не намерен публично нападать на Эйзенштейна до тех пор, пока он не нападает на меня и мою семью. Если же он это сделает, то конечно же я отвечу, и мой ответ будет таким, что уничтожит его».

Эйзенштейн так и не смонтировал ни одного метра из тех 70 тысяч метров пленки, что мы сняли в Мексике. (Мы получали проявленный материал, просматривали его на таможне и коробки отправлялись Синклеру.) А между тем за прошедшие 40 лет на экранах мира появилось множество фильмов, скроенных из мексиканского материала группы Эйзенштейна. Те, которые мне довелось видеть, очень далеки от наших замыслов.

Эпизоды массовых революционных сцен были использованы в таком нашумевшем фильме, как «Вива Вилья», сцены боя быков — в комедии Эдди Кантора. Эптон Синклер продавал наш труд оптом и в розницу. Появились «мексиканские» короткометражки. Многие кадры пошли на «атмосферные вставки» в голливудский ширпотреб. В 1942 году торговая фирма «Белл и Хауэлл» рекламировала «Новую мексиканскую симфонию», основанную, по словам торговцев, на широко известном материале Эйзенштейна и продающуюся как шесть одночастевых короткометражек. А несколько раньше, в 1939 году, англичанка Мэри Ситон купила у Синклера около 6 тысяч метров материала и смонтировала маловыразительный фильм «Место под солнцем». Короче говоря, желающих «творить» под Эйзенштейна и за Эйзенштейна в продажном буржуазном мире нашлось великое множество.

Но какими бы побуждениями ни руководствовались создатели этих картин — корыстными мотивами, коммерческими соображениями или искренним желанием вложить свою лепту в творческий труд С. М. Эйзенштейна, — их попытки превратить в образцы искусства рабочий материал нашей киноэкспедиции оказались несостоятельными.

Со всей ответственностью я должен заявить: эти фильмы ни в коей мере не отвечают авторскому замыслу, а в большинстве случаев искажают его. Вырванные из монтажного контекста,

отдельные эпизоды и кадры предстают перед зрителем в извращенном виде.

Долгое время снятый нами материал находился в Нью-Йоркском музее современного искусства. Во всех киноакадемиях и киномузеях мира имеются копии различных эпизодов «Que viva Mexico!». Их демонстрируют на докладах и лекциях как классику современного киноискусства. Об этом написано множество статей и книг. Изданы различные варианты сценария, но мне не попадался ни один, который соответствовал бы оригиналу.

В моих архивах и архивах Эйзенштейна есть рукописи сценария, монтажные разработки, эскизы музыкального плана. Помимо мексиканского варианта сценария существует написанный Эйзенштейном в 1932 году, сразу после возвращения на родину, сценарий. Он сделан с расчетом на монтаж фильма из снятого материала и поэтому состоит не из четырех, а из двух новелл — «Сандунга» и «Магей», пролога и эпилога. Новелла «Солдадера» в этом варианте сценария отсутствует вовсе, а отснятый фрагмент «Фиесты» служит связующим звеном между центральными новеллами. В этом варианте сценария сказано все то, что было опущено и зашифровано по цензурным соображениям в «мексиканском» либретто. В 1947 году, за год до смерти, Сергей Михайлович пишет «Послесловие» к пока не вышедшему на экраны фильму «Que viva Mexico!».

Одним словом, мы располагаем глубоким и полным изложением первоначального проекта фильма. И фильм этот предстает перед моим мысленным взором как величественная эпопея народной судьбы, проникнутая предчувствием революционных свершений. Классическим совершенством отмечена пластическая выразительность снятых кадров, опиравшаяся как на древние традиции мексиканской культуры, так и на открытия крупнейших современных художников — Посады, Ороско, Риверы, Сикейроса. В свою очередь наша работа в Мексике стала школой кинематографического мастерства для зарождавшегося тогда национального кино. (В итоге работы с нами в качестве ассистентов, переводчиков, осветителей, участников массовки из многих молодых энтузиастов выковывались кадры мексиканского кино. В то время в Мексике не было своей кинопромышленности, своих режиссеров, операторов и художников кино. Участие в съемках «Que viva Mexico!» для многих нынешних знаменитостей мексиканского кино было киноакадемией высшего класса. Они это постоянно подчеркивают.)

Долгие годы мы смотрели издалека и на коммерческие эксперименты с революционным по духу материалом,

оказавшимся в капиталистическом плену. Сравнительно недавно, в 1957 году, ученик Эйзенштейна по ВГИКу, историк кино Джей Лейда систематизировал и описал все кадры, хранящиеся в Нью-Йоркском музее современного искусства, и сделал три учебных фильма.

Нет, мы не только смотрели издалека, как кромсают и кроят на свой лад наш фильм. Мы все эти 40 лет добивались возвращения нам 70 тысяч метров, снятых в 1931 году нашей киногруппой в Мексике.

Когда я писал эту главу, пришло долгожданное известие о том, что материал несмонтированного фильма «Que viva Mexico!» прибыл из Соединенных Штатов в СССР. Госфильмфонд обменял его на несколько наших фильмов.

Велика ответственность за будущее полученного наконец материала. Нет в живых Эйзенштейна. Умер Тиссэ. Что бы там ни оказалось в железных коробках, присланных из Америки, мой долг — разобраться в этом материале и смонтировать фильм так, как мы его задумывали.

Жизнерадостное искусство

Сразу же по возвращении на Родину меня в августе 1932 года пригласил побывать у него в Горках Алексей Максимович Горький. На даче у Горького был в тот день И. В. Сталин. После расспросов о дорожных впечатлениях (добираясь домой, я проехал Мексику, США, пересек Атлантику, Францию, Германию, Польшу) Сталин, с которым я не виделся с того дня, когда он направил нас с Эйзенштейном в поездку по стране, спросил, не помешала ли его рекомендация нашей творческой работе. Я, нисколько не преувеличивая, признался, что эта поездка сыграла в нашей жизни очень важную роль. Как и многие другие работники искусства, я знал о грандиозных переменах, происходивших в промышленности и сельском хозяйстве страны, понаслышке. Когда через несколько месяцев после поездки по стройкам мне пришлось делать в Берлине, Париже и Лондоне доклады о нашей пятилетке, я реально представлял себе грандиозные масштабы задуманного и первые очевидные свершения.

Все жаркое лето 1932 года мне пришлось провести в Нью-Йорке. Эйзенштейн и Тиссэ отбыли в СССР, а я остался, чтобы свести баланс наших деловых отношений с «Парамаунтом» и Синклером. Держало меня в Нью-Йорке не столько обилие дел, сколько ожидание тех или иных лиц, уполномоченных решать спорные вопросы. Словом, свободного времени было достаточно, и я из имевшихся в нью-йоркской конторе «Амкино» советских художественных и документальных фильмов стал монтировать публицистическую ленту «Пятилетний план». Без той памятной мне поездки по стройкам первой пятилетки, совершенной накануне заграничной командировки, эту задачу я бы не смог решить. А тут стосковавшееся по Родине сознание живо рисовало мне общую картину всенародной стройки, великого преобразования. Воображению было на что опереться. Использовав до сорока кинолент, я смонтировал фильм-рассказ об энтузиазме советских людей, о первых успехах в индустриализации страны. «Пятилетний план» сыграл определенную роль в распространении среди людей труда и прогрессивной интеллигенции США верного представления о Советской России. Много раз выступал я летом 1932 года с лекциями о СССР, о пятилетнем плане и иллюстрировал свой рассказ демонстрацией «цитатного» фильма.

Сталин с интересом, не перебивая, слушал меня.

— Вот вы говорили о большом интересе, с каким слушали в

Берлине, Париже и Лондоне ваши доклады о пятилетке. Я думаю, это факт исключительного значения, — сказал он. — Когда мы создавали и утверждали пятилетний план, многие думали, что пятилетка — частное дело Советского Союза, важное, серьезное дело, но все-таки частное национальное дело Советского Союза. История показала, что пятилетка является не частным делом Советского Союза, а делом всего международного пролетариата. Успехи пятилетки мобилизуют революционные силы рабочего класса всех стран против капитализма.

Сегодня можно с уверенностью сказать, что пятилетний план будет успешно выполнен. Это не может не радовать нас. У нашего народа, у большевистской партии есть все основания с оптимизмом смотреть в завтрашний день. Искусство, к сожалению, не успевает за темпами хозяйственного строительства. Искусство, по-моему, задержалось во вчерашнем дне. Известно, что народ любит бодрое, жизнерадостное искусство, а вы не желаете с этим считаться. Больше того, — с нескрываемой иронией продолжал Сталин, — в искусстве не перевелись люди, зажимающие все смешное. Алексей Максимович, — обратился он к Горькому, — если вы не против веселого, смешного, помогите расшевелить талантливых литераторов, мастеров смеха в искусстве.

Сегодня, вспоминая об этой давней встрече, я понимаю, что вовсе не случайным был тот разговор.

Примерно в то же время в беседе с группой кинематографистов, состоявшейся в Центральном Комитете партии, была высказана мысль о необходимости создания фильма о легендарном народном герое В. И. Чапаеве. По совету ЦК родился фильм о Николае Щорсе.

Весной 1932 года ЦК ВКП(б) принял решение о создании к 15-летию Великой Октябрьской социалистической революции большого художественного произведения, посвященного героям первой пятилетки. Так родилась мысль о фильме «Встречный».

Исполненная пафоса социалистического строительства история роста сознания рабочего коллектива, выдвинувшего по своей инициативе встречный план, нашла образное воплощение в режиссуре Фридриха Эрмлера и Сергея Юткевича. Достоверно решенная тема воспитания нового человека в условиях созидательного труда, полнокровный реалистический образ рабочего, созданный артистом Гардиным, умение показать в единстве производственные, общественные и бытовые отношения людей сделали этот фильм вехой в развитии советского кино.

Успех фильма «Встречный» был обусловлен, во-первых, тем, что в нем тема социалистического строительства раскрывалась

через личную судьбу рядового ее участника — старого рабочего, и, во-вторых, тем, что авторы стремились показать своих героев в реальных исторических условиях.

Фильмом «Встречный», было обозначено главное направление развития киноискусства 30-х годов, поставившее себе целью глубокое исследование характеров людей, участников революционной борьбы и социалистического строительства.

«Встречный» подготовил появление «Чапаева» — выдающегося нестареющего классического фильма. Авторы «Чапаева» режиссеры Георгий и Сергей Васильевы, исполнитель заглавной роли Борис Бабочкин создали правдивый, неповторимо своеобразный, народный по самой своей сути образ легендарного полководца революции Василия Ивановича Чапаева.

Могучий реализм фильма «Чапаев» стремительно поднял творческий потенциал советского кино. Режиссеры стали равняться по «Чапаеву». Большим успехом у зрителей пользовалась в 30-е годы трилогия о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга. В ходе работы над этими фильмами открылся незаурядный талант Бориса Чиркова, создавшего обаятельный образ большевика Максима. В исполненном пафоса революции фильме «Депутат Балтики» впервые в полный рост предстал перед многомиллионной киноаудиторией огромный талант замечательного актера современности Николая Черкасова. Таким же ярким явлением искусства стало исполнение Николаем Боголюбовым главной роли в фильме «Великий гражданин».

Эти фильмы, монографически исследующие характеры героев революции и социалистического строительства, подготовили успешное разрешение сложнейшей задачи — воплощения художественными средствами образа В. И. Ленина. Режиссер М. Ромм и великий Щукин в фильме «Ленин в Октябре» положили начало разработке ленинской темы в кинематографе.

Еще в 1924 году в Отчетном докладе на XIII съезде РКП(б) отмечалось: «…кино есть величайшее средство массовой агитации. Задача — взять это дело в свои руки». Центральный Комитет партии проявляет постоянное внимание к киноискусству. В 1926 году после просмотра «Броненосца «Потемкин»» в ЦК было заявлено, что советская кинематография вырастила творческие кадры, способные разрешать самые сложные темы, что деятелям кино надо усвоить обязательное условие — необходимо тщательно и глубоко изучать материал, над которым они работают. Партия настойчиво борется за распространение кино во все, даже самые удаленные, населенные пункты. Стремительно растет число киноустановок, особенно звуковых. Одна из характерных форм руководства

киноискусством в то время — встречи с мастерами. В 20—30-е годы руководители партии встречались с С. Эйзенштейном, А. Довженко, братьями Васильевыми, Г. Козинцевым и Л. Траубергом, М. Чаурели и другими. Говоря о том, какие фильмы необходимы нашему зрителю, руководители партии на этих встречах подчеркивали, что зрителя убедят такие приемы, образы и характеры, которые близки духу, морали, психологии советского человека.

Это — факты. А факты, как известно, вещь упрямая. Они — главный аргумент в борьбе с фальсификаторами всех мастей.

Когда за рубежом стал демонстрироваться фильм «Веселые ребята», остроумные, но не очень-то дружелюбно относившиеся к СССР кинокритики французских буржуазных газет, воздав хвалу первой советской музыкальной комедии, ядовито иронизировали: «Непонятно, как Александров снял «Веселых ребят»? Вероятно, это было ночью, когда все начальство спало. Под покровом темноты он пробрался на студию и до рассвета сделал фильм».

Настала пора рассказать, «как Александров снял «Веселых ребят»»…

Человек становится кинорежиссером не тогда, когда он ставит свою первую картину… нет — это уже результат многолетней подготовки сознания и психики.

Работа над картиной — это сбор своеобразного урожая созревших мыслей и чувств. Зерна этого урожая были посеяны размышлениями, переживаниями, наблюдениями, знанием всего того, что должно быть отображено в произведении.

Для того, чтобы созрел один колос пшеницы, под землей вырастает огромнейшая масса корней. Они разветвляются вширь и вглубь для того, чтобы всосать различные соки земли, необходимые для созревания колоса. Для того чтобы созрела творческая мысль, также необходимы корни знаний, проникающие в глубину человеческой культуры, истории, широко разветвленные в области познания человеческого характера, его чаяний, интересов и надежд.

Чем глубже знания, чем шире круг наблюдений, чем больше опыт жизни, тем ярче расцветает творческая мысль, тем обильнее творческий урожай…

С юношеских лет я мечтал о кинокомедии. Дружба с Чарли Чаплином и знакомства с музыкальными ревю, заполнившими экраны и подмостки Европы и Америки, дополнили, если можно так выразиться, мое комедийное образование. Кое-какой опыт я накопил еще до заграничной поездки.

На комическое я не раз наталкивался во время работы над «Октябрем». С удовольствием я вспоминал не вошедшие в фильм

кадры — «Личные коровы императрицы Александры Федоровны», «Сократа» в солдатской папахе, женский батальон в биллиардной Зимнего.

В те годы меня очень интересовали повадки животных. Я мог часами пропадать в зоопарках. Моя память непроизвольно фиксировала всевозможные случаи проявления отношений между человеком и животным.

Хорошо помню поездку на кабанью охоту в Иране во время съемок «Старого и нового». Мы прибыли снимать массовую тракторную пахоту в Муганские степи. Это вблизи государственной границы с Ираном. Губернатор иранской провинции через наших пограничников пригласил советских кинематографистов в гости, и мы пешком отправились в Персию.

Вместо охоты произошел конфуз с охотниками. Проводники вывели нашу компанию на кабанью тропу, тропа шла к реке. На прибрежном песке были тысячи кабаньих следов. Но вместо того чтобы занять удобные позиции и ждать, когда на рассвете вепри двинутся на водопой, компания взялась жарить шашлыки, бражничать. Вскоре сон сморил «охотников». Когда проснулись, то обнаружили, что кабаны съели всю приготовленную к завтраку провизию и ушли восвояси.

Помню еще, что губернатор за шашлыком рассказывал о том, как в Персии дрессируют воробьев. Хлебные крошки, пропитанные опиумом, на доске выдвигаются через форточку на улицу. После двух-трех кормежек воробьи, ставшие наркоманами, сами лезут через форточку в дом. За крошку, пропитанную наркотиком, они готовы проделать любой трюк. Дрессированные воробьи выступают на восточных базарах, удивляя публику тем, что залезают в карманы, шляпу, рукава дрессировщика.

В Йеллоустонском национальном парке в США мы заночевали, забыв закрыть машину. Утром обнаружили на сиденьях компанию сладко спящих медвежат.

Все это я вспоминаю потому, что, еще будучи за границей, знал: независимо от того, о чем будет мой первый самостоятельный фильм, в нем будут мои друзья-животные.

Другим обязательным и наиважнейшим компонентом моей комедии, решил я, будет веселая жизнерадостная музыка. Поэтому, вернувшись в СССР, я приглядывался и прислушивался. По замыслу, который постепенно выкристаллизовывался во мне, будущий фильм — это музыкальная комедия, обращенная к молодежи, к молодому советскому обществу.

Осенью 1932 года состоялось совещание, на котором были сценаристы и режиссеры кино. Нам было сказано, что кинозрители в своих письмах требуют звуковых кинокомедий,

которых на наших экранах почти нет. Говорилось и о том, что звуковые фильмы комедийного жанра должны вытеснить старые развлекательные комедии, прийти на смену оставленным нам в наследство царским строем бессодержательным фарсам. Музыка и песни этих новых советских картин должны заменить «жестокие романсы» и бульварно-блатные песни, еще бытующие в нашем обществе. Почему-то мастера кино «считают жанры «малых форм» недостойными своего внимания, и этот участок советского кинофронта остается открытым». Это был новый социальный заказ.

За работу над звуковой кинокомедией взялись многие кинорежиссеры и сценаристы: И. Пырьев, В. Пудовкин, А. Довженко, Г. Козинцев, Л. Трауберг, М. Ромм и другие.

С. М. Эйзенштейн придумал сценарий, который он назвал «М. М. М.», что означало Максим Максимович Максимов, которого должен был играть Максим Штраух.

Герой М. М. Максимов попадал в древнюю Русь, а русские бояре оказывались в современной Москве, как в теперешнем фильме «Иван Васильевич меняет профессию». Это, по мнению Сергея Михайловича, давало множество комедийных ситуаций. Мне эта затея не нравилась. Мы долго спорили, и я решил создать звуковую музыкальную комедию самостоятельно.

Не могу передать, как обрадовало меня партийное поручение мастерам кино — создать жанр советской кинокомедии.

Появление кинокомедии к тому времени стало назревшей и насущной необходимостью. Страна успешно справилась с задачами первой пятилетки. Жить стало легче, жить стало веселее. Партия и народ все решительнее боролись с пережитками старого в сознании людей. И нам, советским режиссерам, негоже было стоять от этого дела в стороне.

Комедия — что значит она?

У Карла Маркса я узнал, что ход самой истории превращает устаревшую форму жизни в предмет комедии… «Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество весело расставалось со своим прошлым».

Н. В. Гоголь считал, что «смех — великое дело: он не отнимает ни жизни, ни имения, но перед ним виновный, — как связанный заяц…». «Смех — одно из самых сильных орудий против всего, что отжило…», — утверждал А. И. Герцен.

В условиях социалистического общества, воспитывающего нового человека коммунистических идеалов, думал я, нам недостаточно аристотелевского определения комедии, как «воспроизведения худших людей», нам надо показывать столкновение худших людей с лучшими людьми. Смех может быть и злым, выжигающим сатирическим огнем все то, что мешает человеку и человечеству быть счастливым. Но все-таки главным, пронизывающим всю комедию, должен быть юмор.

Слово «юмор» происходит от латинского humor — влага. В противовес сухости. Мягкость в противовес жесткости. Я бы сказал, что юмор — сок жизни. Юмор похож на масло, которое нужно для смазки машин. И действительно, всякая машина, даже тяжеловесный танк из крепчайшего металла, не пойдет без смазки.

Значит, комедия может быть не только смешной, но и веселой. Смех может быть добродушным, оптимистичным, воодушевляющим, утверждающим хорошее настроение. Недаром народная пословица так выражает отношение к веселому смеху: «Кто людей веселит, за того весь свет стоит».

Перечитав много книг и статей о комедии, я напугался. Смогу ли я справиться с такими большими задачами, которые ставятся перед комедийным искусством?

Когда я пригласил драматурга Николая Эрдмана работать вместе, он заметил:

— Когда зритель хочет смеяться, нам уже не до смеха.

И действительно, понадобились большое терпение, упорство, труд, труд и еще раз труд для сочинения смешного. Нам очень хотелось быть талантливыми, и мы сочиняли, спорили, ссорились, иногда целыми сутками без перерыва.

История создания моего первого комедийного фильма — это история преодоления множества непредвиденных препятствий, борьбы с противниками «легкого» киножанра, нескончаемых дискуссионных битв вокруг сценария, отнявших у нас, может

быть, больше времени, чем съемка картины.

Над чем смеяться? Во имя чего смеяться? Надо честно сказать, что поиски объекта осмеяния в первой моей кинокомедии оказались малоплодотворными. Осмеянию в «Веселых ребятах» подвергались нэповские остатки. Вы помните, конечно, в фильме сталкиваются Анюта — «дитя природы» и Лена — «дитя торгсина». В этом и заключался конфликт. А ведь «Веселые ребята» — это дерзкая попытка применения всех средств жанра кинокомедии, в то время забытого у нас почти полностью. Это была и разведка боем, и программа-максимум одновременно. Для показа советской действительности использовались все «запрещенные приемы». Сюжет был приблизителен и нехитр, его задачей было связать воедино пронизанные музыкой и смехом эпизоды.

Чего только не было в этом фильме: откровенная гиперболизация, гротеск, буффонада, лирика, столкновение смешного с трагическим (вспомните репетицию джаза под видом похоронной процессии). Явственно звучали в нем и тема социальной сатиры, и тема любви, и, наконец, очень близкая мне мысль о том, что Советская власть открыла все пути в большое искусство талантам из народа.

Кинокомедию в одиночку не сделаешь. В выборе музыки сомнений не было: конечно, Дунаевский. Его музыка — это то, без чего не будет джаз-комедии. Николай Эрдман посоветовал привлечь к сценарной работе и Владимира Масса. Втроем стали писать сценарий.

Образцов советской музыкальной кинокомедии не было. Это одновременно раскрепощало фантазию и таило в себе неведомые опасности. Сценарий в значительной степени делался в расчете на главного исполнителя в спектакле ленинградского мюзик-холла «Музыкальный магазин» Леонида Утесова и его джаз. Разумеется, хорошо бы, если бы роль юного влюбленного пастуха играл кто-нибудь помоложе. Но мне по душе была музыкальность Леонида Осиповича, нравилась его команда, где все джазисты были не только музыкантами, но и хорошими комедийными артистами. Молодого актера на роль пастуха можно было бы найти, но другого такого джаза не было.

Вместе с Исааком Осиповичем Дунаевским мы делали режиссерскую разработку сценария. Он сразу же активно включился в работу. Долго раздумывали, какой должна быть музыка в неведомом миру жанре советской музыкальной комедии, как она должна участвовать в фильме. Сошлись на том, что музыка в «Веселых ребятах» будет не иллюстративным элементом действия, не «сопровождением» картины, не

вставными номерами, а полноправным участником действия.

«Лишь тот фильм можно назвать подлинно музыкальным, где наравне с драматургией сюжета существует и музыкальная драматургия», — утверждал композитор. Дунаевский добивался полного проникновения музыки в действие, возвращаясь не один раз к одному и тому же эпизоду.

Вот только один из примеров его требовательности к своей работе: «…Сделал, кажется, песню Анюты вполне понятной для репетиционных работ, — писал Исаак Осипович мне. — Но я забыл с Вами переговорить насчет песни Анюты в первом ее варианте (на вечеринке). У меня впечатление, что этот вариант страдает длиннотами — слишком много повторений. Этот вопрос надо немедленно подвергнуть серьезному обсуждению…»

Работая над музыкальной картиной, мы старались сплавить воедино ее изобразительную и звуковые части. Порой мы скрупулезно подсчитывали количество шагов, «отпускаемых» артисту в той или иной мизансцене. Прежде чем начать снимать, мы вдвоем до последнего звука осмыслили всю фонограмму фильма. Разумеется, этот метод требовал очень кропотливой работы композитора и режиссера. Сам Исаак Осипович писал впоследствии об уникальности, сложности этого труда: «Я думаю, что эпизод «музыкальной драки» из «Веселых ребят» по технической трудности не имеет себе равных во всей моей музыкальной деятельности…»

В том, что эта сцена у нас вообще получилась, да еще учитывая несовершенство кинематографической техники, прежде всего огромная заслуга Дунаевского.

Сначала вместе с Исааком Осиповичем мы долго изучали возможности различных музыкальных инструментов, которые звучат в картине, потом был написан музыкальный план. Только после этого появилась партитура, а по партитуре была сделана точная раскадровка, и уже потом по записанной заранее музыке велась съемка.

Работа Дунаевского не прекращалась и во время съемок. Он сам руководил исполнением своей музыки, искал лучшие варианты, изменял характер звучания отдельных частей, проводил репетиции, словом делал все, чтобы довести музыку до совершенства.

Требовательный к себе и к другим, Дунаевский очень строго подходил к своим песням. Он хотел, чтобы стихи были не простым «фаршем», а несли действительные чувства и мысли людей, сливаясь в то же время с мелодической, музыкальной стороной.

Дунаевский сочинил великолепную, бодрую, жизнерадостную

мелодию заглавной в картине песни-марша, а стихи у нашего сценариста поэта Владимира Масса не клеились. Получалось что-то безнадежно печальное.

Любовь, любовь — золотая зарница.
В тебе и счастье, и боль, и беда.
И не уйти от тебя, не укрыться,
Не убежать, не зарыться никуда.

Я решил не зарываться от любви и кинул клич через «Комсомольскую правду»: «Ждем текста песни — мелодия есть!» Ноты «Марша веселых ребят» «Комсомольская правда» опубликовала. Через некоторое время стали потоком поступать стихи. Но подходящих все не было.

Мы не отчаивались, и наше терпение было наконец вознаграждено.

Обращение газеты как руководство к действию принял и Василий Иванович Лебедев-Кумач. Он нашел меня на Потылихе и вручил листок со стихами. Я быстро пробежал глазами по строчкам и счастливо улыбнулся. Это было то, о чем мы мечтали и грезили с тех пор, как Дунаевский проиграл мне заглавную мелодию фильма. Это был «Марш веселых ребят», каким его знают и помнят миллионы кинозрителей.

Легко на сердце от песни веселой,
Она скучать не дает никогда,
И любят песню деревни и села,
И любят песню большие города.

Нам песня строить и жить помогает,
Она, как друг, и зовет и ведет,
И тот, кто с песней по жизни шагает,
Тот никогда и нигде не пропадет!

Лебедев-Кумач активно включился в работу над фильмом. Вскоре сценарий украсился лирической песней Анюты.

Вся я горю, не пойму от чего…
Сердце, ну, как же мне быть?
Ах, почему изо всех одного
Можем мы в жизни любить?
Сердце в груди Бьется, как птица,
И хочешь знать,

Что ждет впереди,
И хочется счастья добиться!

Кого пригласить на роль Анюты? Вопрос стоял ребром. Решение его затягивалось.

Однажды художник Петр Вильямс посоветовал мне посмотреть в музыкальном театре Вл. И. Немировича-Данченко артистку Любовь Орлову. Я пошел на «Периколу» с Орловой в заглавной роли и не пожалел об этом. Я увидел и услышал, что Орлова играет как хорошая драматическая актриса и превосходно поет и танцует. Мне хотелось обстоятельно поговорить с Орловой, и я предложил ей на следующий вечер составить мне компанию, пойти со мной в Большой театр на торжества, посвященные юбилею Л. В. Собинова.

Во время концерта, в котором участвовали все тогдашние оперные знаменитости, я острил и предавался воспоминаниям.

Иронические реплики в адрес гигантов оперной сцены, воспоминания о пролеткультовских аттракционах не вызывали особых симпатий у моей спутницы, получившей классическое музыкальное воспитание и начинавшей работу в театре под руководством Владимира Ивановича Немировича-Данченко. Но я не отступал от своего и во время концерта, и на банкете продолжал азартно рассказывать ей о задуманных озорных сценах будущего нашего фильма «Веселые ребята». Она с ужасом и нескрываемым сомнением в реальности моих планов слушала. Я говорил и говорил, потому что на мое предложение сниматься она не сказала: «Нет».

Кончился банкет, мы вышли на улицу и до рассвета бродили по Москве. Любовь Петровна рассказала о себе.

— В жизни актера, — говорила она, — первое появление на сцене зачастую обозначает начало его творческого пути. В моей жизни оно состоялось очень рано, но не обозначало ровно ничего. О своем первом сценическом выступлении я все же рассказываю потому, что оно среди воспоминаний детства самое любимое. Оно связано с именем замечательного артиста Федора Ивановича Шаляпина, с которым мне довелось в детские мои годы повстречаться и даже подружиться, хотя я в то время была весьма обыкновенным ребенком, а он — великим и заслуженно прославленным артистом.

В доме Шаляпиных по случаю какого-то праздника ставили детскую оперетту «Грибной переполох», мне выпало играть роль Редьки. Я, разумеется, не помню, как изобразила этот овощ, помню лишь, что Шаляпин поднял меня и расцеловал, впрочем,

как и всех маленьких участников спектакля. Он сказал, что из меня выйдет артистка.

Похвала Шаляпина преисполнила меня детским, а отца с матерью родительским тщеславием. Но о возможности актерской карьеры не подумали ни они, ни тем более я. В семье у нас уже давно было решено, что я стану пианисткой.

Подобно многим, мои родители хотели осуществить мечты, не нашедшие воплощения в их собственной жизни. Так, отец, умевший и любивший петь, мог отдаваться этому занятию только в часы, свободные от службы. Мать, страстная пианистка, также не могла сделать музыку своей профессией. Она играла только в часы отдыха. Поэтому дочь их должна была серьезно учиться петь и играть. Училась я очень охотно, так как любовь к музыке полностью унаследовала от родителей.

Мне было семь лет, когда меня привели на экзамен в музыкальную школу. Я сыграла несколько пьес и сразу была принята.

До 1919 года я училась в Московской консерватории по классу рояля… И родители были немало разочарованы, когда выяснилось, что постигнутое мною искусство дало мне не шумный успех, не признание и славу, а всего лишь скромную возможность сопровождать во время сеансов игрой на рояле кинокартины.

Иллюстрация кинокартин была первой моей работой в кино. Она давала мне материальную возможность учиться драматическому искусству у режиссера МХАТа Е. С. Телешевой и в балетном техникуме имени А. В. Луначарского. А учиться мне было необходимо: к этому времени я уже начала мечтать о будущем актрисы, о том, чтобы сочетать на сцене театра искусство актера с искусством пения.

Этим моим запросам отвечал, как мне казалось, лишь один театр — театр, которым руководил В. И. Немирович-Данченко, всерьез пытавшийся разрешить проблему поющего актера. Понятно, что я всеми силами стремилась попасть в труппу этого театра, и наконец в 1926 году мне это удалось: меня приняли хористкой.

В актрисы меня вывела театральная учительница К. И. Котлубай. Терпеливо и настойчиво она учила меня необходимым для актера целеустремленности, дисциплине и трудолюбию. Она учила работать не ради легкого и быстрого успеха, а ради глубокого раскрытия сценического образа, учила ставить общее — успех всего спектакля — выше тщеславного желания обратить на себя внимание публики.

Подготовленная с ней и сыгранная на сцене роль Периколы

вывела меня из состава хора и сделала актрисой. И, пожалуй, лишь к этому времени я могу отнести начало своей самостоятельной творческой работы.

В театре имени Немировича-Данченко я проработала семь лет. За Периколой последовали другие роли: Герсилья в оперетте «Дочь Анго», Жоржетта в «Соломенной шляпке», Серпо-летта в «Корневильских колоколах». Каждая новая роль, более того, каждый новый спектакль помогали мне формироваться как актрисе, давали необходимый опыт, сообщали мне то «чувство зрителя», которое необходимо каждому актеру. И все же я не испытывала совершенного удовлетворения. Мне нужна роль, для которой я могла бы взять материал не в воображении, не из книг, а из нашей замечательной советской действительности, из самой жизни. Я горела желанием создать образ моей соотечественницы и современницы. В театре я не находила такой роли и поэтому однажды — была не была! — решилась сниматься в кино. В киностудии попала в длинную очередь: был объявлен набор молодых исполнительниц для очередной картины. С трудом скрывая свою робость, я очутилась перед режиссером — человеком со взглядом решительным и всезнающим. Когда он обратил на меня свой испытующий и пронзительный взор, я почувствовала себя как бы сплюснутой между предметными стеклами микроскопа.

— Что это у вас? — строго спросил режиссер, указывая на мой нос.

Быстро взглянула я в зеркало и увидела маленькую родинку, о которой совершенно забыла, — она никогда не причиняла мне никаких огорчений.

— Ро… родинка, — пролепетала я.

— Не годится! — решительно сказал режиссер.

— Но ведь… — попыталась я возразить. Однако он перебил меня:

— Знаю, знаю! Вы играете в театре и родинка вам не мешает. Кино — это вам не театр. В кино мешает все. Это надо понимать!

Я поняла лишь одно: в кино мне не сниматься, а поэтому надо поскорее убраться из студии и больше никогда здесь не показываться. И я дала себе клятву именно так поступить.

Клятва была нарушена довольно скоро: два года спустя я начала сниматься в картине «Петербургская ночь» режиссера Г. Л. Рошаля. Я сыграла Грушеньку… Мне легко было ее играть и трудно сниматься. Трудно было примениться к особенностям работы в кино. Трудно сохранять совершенную свободу и непосредственность жеста, движения всего поведения, не забывая в то же время о фокусе киноаппарата, об освещении, границах

кадра. Создать в себе это чувство за время работы над первой ролью мне не удалось. Но я дала себе слово, что преодолею сложности актерской работы в кино и овладею ими…

Мне нравились мысли, высказанные в той памятной беседе Л. П. Орловой. Актриса стремится овладеть секретами киноработы! Это как раз то, что нужно. Я предложил ей сыграть домработницу Анюту в фильме «Веселые ребята». Она спросила:

— Я чувствую, что мы часто будем спорить. Это не помешает работе?

Я и сам это чувствовал, но что мне оставалось делать! Я конечно же произнес расхожую мудрость:

— В спорах рождается истина.

Мы азартно спорили первые несколько дней нашей многолетней совместной творческой жизни. Спорили до тех пор, пока как следует не поняли друг друга. А поняв, прожили душа в душу более сорока лет.

Любовь Петровна вскоре стала моей женой. Ее требовательное отношение к искусству стало для меня путеводной звездой. Еще до того как любой мой литературный или режиссерский сценарий становился предметом обсуждения на художественных советах разных ступеней и рангов, он получал пристрастную, требовательную оценку Орловой, которая никогда ни в чем не прощала мне измены вкусу, профессиональному мастерству. Она во всех моих начинаниях была не только суровобеспощадным критиком, но и другом-вдохновителем и неоценимым помощником. Достаточно ей было попробовать на слух кусочек сценария, который в состоянии блаженного благополучия пребывал до этого на моем рабочем столе, и все несовершенство не до конца выписанного литературного материала открывалось мне воочию. Я снова усаживался за работу. Но такой «домашний» контроль, когда работа над сценарием наконец приходила к концу, давал мне твердую уверенность в своей правоте при прохождении комических и сатирических замыслов через худсоветы, в которых все отлично знают: что смешно, а что не смешно, что можно, что нельзя, где всех учат и поучают, где загублено на корню множество веселых и смешных фильмов.

Меня же не удавалось заучить, потому что, доверяя вкусу Орловой, я ни в коем случае не шел на губительные для кинокомедии компромиссы. Любовь Петровна необыкновенно тонко чувствовала малейшую фальшь. Секрет этого объяснялся ее тесной и постоянной связью с массовой аудиторией. Вот почему я любил сопровождать ее в поездках по стране. Ее слушатели, они же кинозрители, открывали ей свои души. Эта живая трепетная

связь — главный источник вдохновения, главный критерий истины.

Как ее встречали всюду, где бы она ни появлялась! Как родную, как желанную, как дочь и сестру. Народный характер ее героинь, ее простота, ее человеческое обаяние, ее громадная артистическая культура давно и прочно в глазах множества людей создали вполне реальный идеал советской киноактрисы. В этом нет преувеличения. Я это видел, чувствовал. Как режиссер, работая с идеальной актрисой Орловой, с необыкновенно высоким человеком.

Высока она была самоотверженным служением искусству.

Высока — так редко встречающейся в артистической среде железной дисциплиной. Быть не в форме для Орловой — самое страшное. Физическому совершенствованию, музыкальным занятиям, голосовым упражнениям она отдавала все свободное от театра и съемок в кино время.

Высока она была строгой добротой к людям. Пустым словам неисполнимых обещаний она всегда предпочитала правду, объективность, стремление сделать все, что в ее силах.

Высока она настоящей женской красотой, которую умела с достоинством нести по жизни. Она была прекрасным верным другом…

Да, это было более сорока лет назад.

Я держу в руках написанную рукой Орловой тогда, в 1934 году, заметку для газеты о том, как далась ей роль Анюты.

«Роль домработницы Анюты, чрезвычайно эффектная внешне, но сложная и трудная по содержанию, выпала на мою долю, — писала Любовь Петровна. — Анюта по своему положению среди других действующих лиц напоминает мне сказочную Золушку, незаметную, презираемую, замухрышку в начале фильма и неожиданно расцветающую, вырастающую в его конце.

Работая над ролью, я старалась создать образ простой, обыкновенной советской девушки и играть так, чтобы зритель увидел в Анюте живого, понятного всем человека, а не напыщенную куклу, каких мы часто видим на экране. Оказалось, что искренность и простота игры на экране различны с театральной игрой.

Понять и оценить это различие мне помогли режиссер картины Александров и Чарли Чаплин теми отрывками картин, которые мне удалось видеть.

В создании образа Анюты я пользовалась системой Художественного театра, которую я изучила за мою семилетнюю работу в театре Немировича-Данченко. Той же системой, которой я пользовалась и в работе над образом Периколы и Серполетты из

«Корневильских колоколов».

Поэтому я стремилась спеть Анютины песни не как вставные музыкальные номера, а передавать их, как волнение чувств, переживание в мелодии:

И хочешь знать,
Что ждет впереди,
И хочется счастья добиться!

Энергичны слова припева Анютиной песни. Бодры и жизнерадостны ее поступки. Непреодолима ее любовь к новой счастливой жизни».

Видно, это на роду у фильма «Веселые ребята» было написано. Появление его на свет сопровождалось оглушительными спорами, шквалом восторгов и бурей негодования.

Я уже говорил, что «Комсомольская правда» добровольно записалась в пламенные союзники первой советской музыкальной комедии. На другом полюсе была «Литературная газета».

26 марта 1933 года «Комсомолка» радостно сообщила: «На чрезвычайно дефицитном советском кинокомедийном фронте назревают крупные события, которые могут порадовать всю нашу общественность.

Ряд виднейших мастеров — С. Эйзенштейн, Г. Александров, А. Довженко — уже включились и в ближайшее время начинают работу по созданию этой нужнейшей нашему зрителю кинопродукции.

Первой ласточкой, делающей комедийную «киновесну», является сценарий, написанный в исключительно ударные для нашей кинематографии темпы — в 2 1\2 месяца — драматургами В Массом и Н. Эрдманом в тесном содружестве с режиссером Г. Александровым.

Этот сценарий, насквозь пронизанный элементами бодрости и веселья, представляет интерес еще и с той точки зрения, что он явится своего рода первым фильмом жанра кино-теа-джаза на советской тематике, советского содержания. По замыслу авторов, фильм создается как органически музыкальная вещь с участием большого мастера эксцентрики Леонида Утесова и его теа-джаза.

В этом фильме будет дана не больная и расслабляющая фокстротная, а здоровая музыка, обыгрывающая различные положения сюжета и сама как бы являющаяся действующим музыкальным аттракционом.

Сценарий рисует путь колхозного пастуха, который, претерпев ряд приключений, становится видным дирижером, а

домашняя работница делается артисткой. Весь сюжет построен на интересно задуманных и остроумно разрешаемых комедийных положениях и трюках, являющихся отнюдь не самоцелью, но логически вытекающих из всего действия фильма. Бодрость этой вещи особенно ярко проявляется в удачном сочетании комических моментов с некоторыми элементами сатиры и очень мягкой лирики.

Смех в ней идет в сторону критики мещанства, высмеивания того старого, уродливого, что еще осталось у нас в быту. Вся установка сценария направлена на то, чтобы дать веселый, заражающий на работу и строительство фильм, показывающий нашу сегодняшнюю действительность, показывающий, какой бодростью насыщена социальная атмосфера».

15 апреля 1933 года состоялись читка и обсуждение сценария «Джаз-комедии». Кинематографическая общественность Москвы вполне серьезно дебатировала поставленный сценарием вопрос: «Может ли существовать «просто смех»»? Когда сейчас перечитываешь газетный отчет об этом общественном собрании, то диву даешься серьезной несерьезности этого вопроса. Разве не об этом говорит первая фраза из отчета, опубликованного «Киногазетой»:

«В течение нескольких часов чинный зал Дома ученых сотрясался от взрывов смеха. Взрослые, серьезные, очень искушенные в искусстве люди смеялись непосредственно, как дети, забыв о своей взрослости, серьезности, искушенности.

Они смеялись над приключениями пятнадцати музыкантов, храпящих на разные музыкальные лады, над загулявшей буйволицей Марией Ивановной, над спущенным в трюм парагвайским дирижером, над дошлым парнем Константином Потехиным, ставшим из колхозного пастуха руководителем джаз-банда. Они смеялись над фейерверком блестящих выдумок, трюков, реплик, аттракционов.

Потом смех угас, не потому, что перестало быть смешно, а просто потому, что иссяк источник смеха. Читка «Джаз-комедии» закончилась.

Серьезные, искушенные в искусстве люди обрели вновь свою серьезность и искушенность.

— Вещь блестяще талантлива, — сказали они, — но социального хребта в ней нет».

После столь глубокомысленного вывода мои коллеги стали резать сценарий под корень, как режут сорную траву. Я не буду приводить имен и цитат. Из имен можно составить не одну славную страницу истории советского кинематографа. Из серьезных высказываний в Доме ученых сегодня можно было бы

составить сборник курьезов под рубрикой «Нарочно не придумаешь». Получилась бы смешная книжечка. А тогда мне было не до смеха. Надо было спасать фильм. Я взял слово и сказал:

— Советскую комедию слишком запроблемили, и она перестала быть смешной. Вначале и мы замахнулись на проблемную вещь. Но оказалось, что через джаз и мюзик-холл больших идей нести нельзя. В итоге нами был намечен определенный материал. Моя задача, как режиссера, состоит в том, чтобы неразрывно связать фильм с советской почвой, советски «заземлить» его.

Наши основные установки при работе над фильмом чрезвычайно кратки. Тема фильма — бодрость, проблема — оптимизм, форма — музыкальная комедия.

Это объяснение несколько успокоило собравшихся. Сценарий удалось спасти.

Но вскоре возникло новое препятствие. Сценарий, принятый к постановке Государственным управлением кинематографии, встретили в штыки производственники (думаю, что в их среде провели «разъяснительную» работу ярые противники «Джаз-комедии» из числа «искушенных в искусстве»). Бюро цеховой ячейки художественно-постановочного объединения Потылихи вынесло свое решение о сценарии. В нем три грозных пункта:

«Пункт первый. Перед советской кинематографией, в числе ряда других, стоит и задача разрешить в кинокартинах проблему советского смеха на советском материале, в условиях нашей советской действительности. Сценарий «Джаз-комедии» Александрова, Масса и Эрдмана этому основному условию не отвечает, так как, будучи высококачественным художественным произведением, он в известной степени лишь подводит итоги достижений в искусстве буржуазного смеха.

Испытанные положения и трюки мирового буржуазного комедийного и комического фильма, опыт Чаплина, Бестера Китона и их многочисленных подражателей нашли свое отражение, без необходимого критического усвоения, в сценарии " Джаз-комедии».

Пункт второй. Даже пастуху доступны высоты искусства. Эта идея вещи служит прикрытием для развернутого показа обычного европейско-американского ревю.

Пункт третий. Считать сценарий «Джаз-комедии» неприемлемым для пуска в производство Московской кинофабрикой треста «Союзфильм»».

Не знаю в точности, кто укротил производственников, скорее всего Б. З. Шумяцкий, который был за фильм, но подготовка к

съемкам началась вовремя.

С момента появления на кинофабрике съемочной группы началась ее открытая борьба против производственного консерватизма. С этой точки зрения мы выдвинули ряд новых методов в работе над фильмом, внедрение которых сулило значительный производственный эффект. Достижения американской кинотехники мы решили вовсю использовать на Московской кинофабрике. Более того, произнося завораживающе действующие слова: «Так делают в Америке» — мы осуществляли технические новинки, которых не знал даже Голливуд.

Вместо возведения больших декораций мы стали широко применять комбинированные съемки, в частности методы оптического и перспективного совмещения.

Делали предварительные записи основных фонограмм, под репродукцию которых затем снималось немое изображение. Это, во-первых, упрощало работу с актерами, которая при музыкальной съемке требует строго выдержанного темпа и ритмичности; во-вторых, позволяет производить синхронизированную съемку ряда кадров при одной фонограмме, пропускаемой несколько раз на съемке; в-третьих, дает возможность получить синхронные фонограммы высокого качества. И, наконец, транспарантная съемка, сущность которой состоит в том, что на любой заранее снятый фон в павильоне можно снять любое необходимое по картине действие. Транспарантный метод дает огромную экономию. Пользуясь им, нет нужды посылать на натуру громоздкие киноэкспедиции.

Такой способ съемки незаменим при производстве трюковых и фантастических картин.

…Гарри Ллойд, спасаясь от преследования, бежит по карнизу небоскреба, каждый миг рискуя сорваться и полететь вниз на мостовую. Зрители с замиранием сердца следят за смельчаком и облегченно вздыхают, когда он с ловкостью обезьяны по телеграфной проволоке перебирается на противоположную сторону улицы.

А ведь такого рода трюки спокойно снимаются в павильонах кинофабрики по методу транспарантной съемки без всякого риска для жизни актера.

По ходу действия в нашем фильме таким же способом снимались эпизоды у Большого театра и на его сцене, где якобы выступали герои фильма — музыканты, «веселые факельщики».

Владимир Нильсен, мой старый товарищ, коллега еще по съемкам «Октября», а теперь оператор джаз-комедии «Веселые ребята», брал пленку с видом Большого театра, затем кусок из хроники с его зрительным залом и доснимал на них все

необходимые по сюжету моменты.

Делалось это так. Готовый кусок позитива с Большим театром окрашивался по особой рецептуре в красный цвет. Окрашенный позитив заряжался в съемочный аппарат вместе с негативной пленкой. В павильоне, где производится съемка, устанавливался большой синий экран, а перед ним объект, который нужно заснять. Этот объект дает самостоятельное изображение на негативе, так как красные лучи свободно проникают через позитив, окрашенный в красный цвет. Все окружение объекта, имеющееся уже на позитиве (горы, море, улица и т. д.), попадая на фон синего экрана, также дает негативное изображение, совмещенное с объектом.

Мы широко использовали транспарантный метод.

Например, для картины требовалось снять ночью, под проливным дождем бешено мчащийся похоронный катафалк. Технически это сделать было почти невозможно, даже если бы мы вывезли на улицу всю имеющуюся на Потылихе осветительную аппаратуру.

На помощь пришла транспарантная съемка. Днем оператор Нильсен со своим помощником с маленького грузовичка снял улицы, по которым по режиссерскому сценарию должен проезжать катафалк. Эти куски фона вместе с пленкой были заряжены в киноаппарат, и началась транспарантная съемка.

Катафалк поставлен перед синим экраном, но приподнят на домкратах, чтобы его колеса вертелись в воздухе. Сверху установлен опрыскиватель, обильно поливающий водой артистов, находящихся на катафалке. Запущенный пропеллер маленького самолета создает иллюзию сильного ветра, развевающего одежду артистов, срывающего с них головные уборы.

В итоге зритель видит катафалк, мчащийся под проливным дождем, слышит цокот копыт и шум сильного дождя.

Интересной была и съемка «Ложи в мюзик-холле». Здесь в качестве транспарантного фона был использован позитив комбинированной съемки сцены мюзик-холла с макетом. И впервые в истории операторской техники удалось получить двойное комбинированное сочетание: сначала снималась сцена мюзик-холла с макетной надставкой, затем через позитив этой съемки была доснята ложа со зрителями. В результате трех совмещенных съемок — на экране театральный зал и сцена.

Больших трудов стоило провести съемку многочисленных животных — участников фильма. Но прежде надо было разыскать несколько десятков четвероногих артистов. Тут исключительную расторопность проявил мой ассистент Исидор Симков. На какое-то время он, а не Утесов стал заправским пастухом. Ведь все это

стадо надо было в условиях кинофабрики кормить, поить, прогуливать и… дрессировать.

Хозяйственники кинофабрики безбожно драли с нас деньги за кормежку животных. Когда мне в какой уж раз подали на подпись раздутую смету, я завопил: «Если этот грабеж не прекратится, я прикажу гонять стадо в ресторан «Метрополь», где его будут кормить салатом «Весна». Все равно дешевле обойдется!»

Угроза подействовала. За овес, жмыхи и сено стали брать поменьше.

В те годы давали о себе знать отголоски нэповских «традиций». Остатки нэповской публики собирались на вечеринки, на которых объедались и напивались. Только в этом состоял их «смысл». Мы намеревались высмеять эти нравы так, как это делают баснописцы через животных. На призыв пастушеской дудочки Кости они врываются в столовую пансиона и пожирают салаты и фрукты, напиваются винами, приготовленными для банкета. Поросенок, забравшись на стол, опрокидывает бутылку с коньяком и напивается как заправский алкоголик. Бык, которого в фильме зовут Чемберленом, выпивает крюшон, приготовленный в большой стеклянной вазе, и сильно пьянеет. Придумать-то это мы придумали, но как реализовать свой замысел, не знали.

Начали с поросенка. Поставили его перед тарелкой с коньяком, ткнули носом и, к нашему удивлению, поросенок с удовольствием вылакал коньяк и превратился в пьяного хулигана. Шатаясь и хрюкая, он ходил по столу, ронял бутылки, сбрасывал тарелки, лихо поддевая их своей хрюшкой, и смело прыгал в неизвестность… Мы ловили его на лету, чтобы он не разбился. В народе говорят, что пьяница похож на свинью. Поработав с пьяными свиньями, я пришел к выводу, что и пьяная свинья похожа на пьяного человека.

Ободренные удачным экспериментом с поросенком, мы решили попробовать это на огромном быке, которого выбирали на мясной бойне. Поставили перед быком полведра водки и стали ждать… Бык долго принюхивался. Пробовал, но не набрасывался. В конце концов стал пить водку, но во хмелю оказался буйным. Он разорвал веревку, которой был привязан, выбежал во двор студии «Мосфильм» и начал гоняться за людьми, которые в страхе разбегались и прятались. Мой ассистент приехал на мотоцикле, пьяный бык бросился за ним. Ассистент бросил мотоцикл и взобрался на дерево, а бык бодал рогами мотоцикл до тех пор, пока он не заглох. Во дворе шли натурные съемки, и, когда бык подбегал, пугая всех угрожающим мычанием, артисты, осветители и вся съемочная группа прятались куда попало. На

месте одной съемки бык разгромил декоративный газетный киоск…

Меня вызвали в дирекцию:

— Что это вы там устраиваете бой быков! Во двор выйти невозможно!

Сурово сказали:

— Этак студия не выполнит сегодняшнего плана! Уберите быка немедленно.

Но как его убрать?!

Решили вызвать пожарную команду, и струями воды из брандспойтов загнали быка в гараж и заперли. Что делать?.. Я отправился на консультацию к знаменитому дрессировщику Владимиру Леонидовичу Дурову. Выслушав меня, он сказал:

— Бык — животное трудное. Недаром говорят: «Упрям, как бык». Приведите его в мой «Уголок», я понаблюдаю за его повадками, характером, поработаю, а месяцев через пять видно будет, что из него получится.

А нам за это время всю картину надо закончить. Ждать было невозможно…

На студии появился бледный человек с удивительно непроницаемыми черными глазами:

— Я слышал, что вам для съемки нужен пьяный бык? — спросил он.

— Да, — ответили мы. — Важно, чтобы он ходил качающейся пьяной походкой… ложился на пол…

— Я гипнотизер, — сказал бледный человек. — Я могу его загипнотизировать, и он будет как пьяный!

Признаться, я никогда не слышал, чтобы гипнотизировали животных. Но положение у нас было безвыходное, и директор съемочной группы договорился с черноглазым о финансовой стороне дела.

Чтобы бык не крутил головой, его привязали между двумя врытыми в землю столбами, а гипнотизер сел напротив быка и стал таращить на него глаза. Надо сказать, что работал он честно. Ни разу не моргнул в течение четырех часов упорного напряжения, но в конце концов еще более побледнел и, потеряв сознание, упал в обморок. Его унесли в студийную клинику, а с быком ничего не случилось. Он как жевал лениво свое сено, так и продолжал его жевать…

Ассистент И. Симков привел циркача, который предложил туго перетянуть проволокой одну переднюю и одну заднюю ногу и тогда быку будет больно, он будет хромать и производить впечатление пьяного. Я считал, что недопустимо истязать болью животное, и не согласился.

А время шло. Декорация стояла, занимая площадь павильона. Мы должны были снимать, выдавать по плану полезный метраж. Наше положение было трагичным. Нас прорабатывали в стенгазете и на разных собраниях «Москинокомбината».

И вот неожиданно появился симпатичный старичок с синими смеющимися глазами. Это был ветеринар-пенсионер.

— Вам надо, чтобы бык был пьяный, но тихий?

— Совершенно верно!

— Быку надо дать водки и изрядно разбавить ее бромом. И тогда он будет и пьяный и тихий. Пошатается немного, ляжет и уснет.

Приняв все необходимые предосторожности, попробовали. Ура! Все получилось как надо. Бык шатался, ложился, засыпал. Задание было выполнено. Одно мгновение смеха было снято.

Во время съемки смешных моментов случались и драматические ситуации. По сценарию пастуху Косте не удавалось выгнать быка из дома, тогда он должен был оседлать его и как наездник направить его к выходу.

Исполнитель роли пастуха Кости Леонид Осипович Утесов отказался ездить верхом на быке.

— Это не моя специальность, — сказал шутливо герой фильма.

Я влез на быка сам, чтобы доказать возможность верховой езды на нашем Чемберлене. Но в это время Любовь Петровна Орлова, игравшая Анюту, робким голосом сказала:

— Разрешите мне попробовать!

— Это рискованно! Это опасно, это не женское дело, — заговорили вокруг.

Но Орлова настаивала:

— Давайте попробуем. Страхуйте меня, если буду падать!

И, не ожидая ответа, смело взобралась по лестнице на спину быка. Его провели до декорации. Орлова примерялась, как лучше удержаться. За рога схватиться было опасно: мотнет головой — и сбросит. Обнаружив на крупе около начала хвоста пучок шерсти, Орлова предложила сидеть на быке лицом к хвосту и в случае чего ухватиться за этот пучок шерсти:

— Так будет еще смешнее!

И мы решили попробовать. Но во время съемки Орлова увлеклась и так яростно била быка веником, что он не выдержал, брыкнул задними ногами и сбросил «всадницу». Она сильно ушибла спину и пролежала более месяца в постели. И только после того, как врачи разрешили артистке приступить к работе, мы сняли продолжение сцены с быком.

Смешное и грустное случалось и после того, как зрители

смотрели картину.

Персонаж фильма Елена, которую звали «дитя торгсина» (торгсинами назывались магазины, где продавали товары и продукты на золото), принадлежала к числу тех дам, которые преклонялись перед всем заграничным. Намереваясь высмеять это, мы с Н. Эрдманом и В. Массом придумали сцену с барашком. Когда пастух Костя обнаружил в спальне Елены маленького ягненка и, слыша ее приближающийся голос, пытался спрятать строптивого, непослушного ягненка, он заменял игрушечного барашка, срывал его с площадки на колесиках, выбрасывал в окно, а на место игрушечного ставил живого.

«Дитя торгсина» входит в спальню. Пастух, лаская живого барашка, говорит:

— Игрушка-то до чего здорово сделана! Прямо как живой!

«Дитя торгсина»:

— За границей лучше делают!

Этот эпизод пришлось снимать в январе. Мои помощники не смогли найти маленького барашка и сообщили мне, что в январе окота не бывает. Но мы должны были выполнить план и для этого решили загримировать собачку — фокстерьера под ягненка. Сшили ему баранью шкуру, сделали копытца и соответствующую головку. Фокстерьер отлично «сыграл» молочного ягненка. И когда вышел фильм, я в интервью для газеты «Известия» рассказал эту историю. Через несколько дней стали приходить письма от специалистов-животноводов. Они обвиняли меня в некомпетентности. Заявляли, что у меня устаревшие понятия о животноводстве и что сейчас можно получить барашка в любое время года. Если бы вы, писали они, своевременно запланировали барашка на январь, то получили бы барашка в точно установленный планом срок…

В первых числах сентября 1933 года начались натурные съемки в Гагре. За пять дней удалось снять ряд сложных сцен на даче «Черный лебедь».

Впервые у нас в стране звуковые съемки производились непосредственно на пляже, в горах и в гагринском парке.

Тут я должен сказать об особой творческой роли оператора фильма Владимира Нильсена. Он был не только блистательным практиком, но и талантливым теоретиком. Им постоянно владело стремление к освоению новой техники, новых приемов операторской работы. Мы вместе придумали многие трюки этого перенасыщенного трюками и аттракционами фильма.

Для съемки натурных сцен на пляже была построена специальная узкоколейная железная дорога. Съемочный аппарат, установленный на вагонетке, следовал за основными

действующими лицами при всех их передвижениях. В результате получалась непрерывная эффектная панорама, дающая зрителю возможность воспринимать действие на пляже в непрерывной динамике, а не отдельными монтажными кусками, как это снималось до сих пор.

Можно сказать, что мы первыми ввели в практику советского кино длинные панорамы.

В Бзыбском ущелье мы построили декорации для вступительной панорамы — марша. Так же, как и на пляже, в ущелье была сооружена временная железная дорога. Нильсен впился в глазок киноаппарата. Вагонетка медленно стала откатываться назад. И, строго следуя ритму заранее записанной фонограммы, в которой торжественно и радостно фанфары возглашают тему марша «Веселых ребят» и ее подхватывает оркестр, ее высвистывают флейты, она рассыпается в трелях ксилофонов, разворачивается действие. Распахиваются ворота, открывая просторную перспективу гор, из ворот в широкополой войлочной шляпе, с пастушьим кнутом выходит Костя, сопровождаемый подпасками и стадом. Он поет:

Легко на сердце от песни веселой,
Она скучать не дает никогда,
И любят песню деревни и села,
И любят песню большие города.

Светит утреннее солнце, веет ветерок, прилетевший с гор, излучают улыбки лица девушек и детей, встречающих Костю.

Весь утренний мир поет. Звучат, как ксилофон, перекладины шаткого мостика, по которому вприпрыжку ступает пастух. Поют прутья железной садовой решетки — по ним Костя проводит кнутовищем. Вслед за мостиком и решеткой запевает обожженная глина: Костя в ритм песни постукивает по горшкам, просыхающим на плетне. И металлический звон молотков в ближней кузнице аккомпанирует песне. А песню подхватывает хор высоких и чистых женских и детских голосов:

Мы можем петь и смеяться, как дети,
Среди упорной борьбы и труда,
Ведь мы такими родились на свете,
Что не сдаемся нигде и никогда!

Съемочный аппарат медленно едет перед Костей, широко шагающим в ритм песне, и я уже знаю, что эту песню подхватят,

что наша работа простым людям, советским труженикам придется по душе. В приподнятом настроении группа возвращается в Москву, в ударном темпе ведет завершающие павильонные съемки, сознавая, что только выход фильма на экраны покажет на деле, какая комедия нужна советскому народу.

Против «Джаз-комедии» ополчился РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей).

«Литературная газета» в запальчивости договорилась до того, что противопоставила музыкальной кинокомедии «Веселые ребята» фильм братьев Васильевых «Чапаев» — по жанру героическую эпопею.

Не столько для того, чтобы ворошить прошлое, а ради настоящего и будущего вспоминаю я об этом нелепом сопоставлении. Ведь вот что писалось тогда: «Чапаев зовет в мир больших идей и волнующих образов. Он сбрасывает с нашего пути картонные баррикады любителей безыдейного искусства, которым не жаль большого мастерства, потраченного, например, на фильм «Веселые ребята»».

И под этим «глубокомысленным» текстом эффектный рисунок — сам Василий Иванович Чапаев выметает метлой с экрана персонажей кинокомедии «Веселые ребята».

Невеселая складывалась ситуация. Нарком просвещения А. С. Бубнов (ГУКФ входило в состав Наркомата просвещения РСФСР) запретил показ готового фильма. Что делать? Как спасти от незаслуженного поношения свое детище, еще и не появившееся на свет?

Председатель ГУКФа Б. З. Шумяцкий, горячо поддержавший в свое время сценарий, предложил мне показать фильм Горькому. Дескать, пусть он со своих писательских позиций рассудит, кто прав.

Шумяцкий сговорился с Алексеем Максимовичем, и мы, прихватив коробки с фильмом, отправились на дачу Горького в Горки.

Горький поступил умно, дипломатично. Он пригласил на просмотр сельских комсомольцев из ближайших колхозов, школьников-старшеклассников и наших «противников» — писателей. Фильм сделал всех собравшихся энтузиастами комедии. Алексей Максимович горячо, со свойственной ему душевной щедростью отозвался о нашем фильме:

— Талантливая, очень талантливая картина… Сделана смело, смотрится весело и с величайшим интересом. До чего талантливы люди! До чего хорошо играет эта девушка (имеется в виду Любовь Орлова)… Очень хороши все сцены с животными. А какая драка! Это вам не «американский бокс». Сцену драки считаю самой

сильной и самой интересной…

— Критики обвиняли нас в американизме.

— Да, — говорил Алексей Максимович, — однако… американцы никогда не осмелятся сделать так… целый ряд эпизодов, какие мы имеем в этом фильме. Здесь я вижу настоящую русскую смелость с большим размахом.

Горький же вскоре после этого организовал показ «Веселых ребят» для членов Политбюро ЦК нашей партии. Тут оторопь нашла на Шумяцкого. Ему показалось, что фильм еще не готов, и он приказал везти только две первые части. На всякий случай, без согласования, я прихватил и остальные части. В напряженном ожидании сидел я в соседней с просмотровым залом комнате.

Через какое-то время слышу:

— Вызывайте Александрова с продолжением.

Я поднялся наверх и осторожности ради говорю:

— У меня тут не все готово.

— Ничего, ничего. Показывайте, что есть.

Смотрели «Веселых ребят» с явным удовольствием. Смеялись, обменивались репликами. По окончании сеанса все, кто был в просмотровом зале, смолкли, ждали, что скажет Сталин.

— Хорошо! Я будто месяц пробыл в отпуске, — сказал он, и все стали возбужденно вспоминать понравившиеся детали кинокомедии.

Само собой разумеется, что запрет на картину был снят, но, прежде чем выпустить «Веселых ребят» на широкий экран, картину в числе других работ известных советских киномастеров повезли в Венецию на Вторую международную кинематографическую выставку. Чтобы дать представление о том, как там встретили первую советскую музыкальную кинокомедию, позволю себе привести несколько отрывков из газетных статей, посвященных международной киновыставке.

Б. Шумяцкий, Г. Рошаль, В. Петров, А. Шафран писали из Венеции: «Первая наша большая работа — фильм комедийного жанра «Веселые ребята» режиссера Г. В. Александрова по справедливости принимается здесь как новое слово киноискусства, ибо, преодолевая безвкусицу идиотического американского трюка, она указывает, как много может сделать подлинный художник-режиссер и сценарист, если только он комическую ленту компанует из всего разнообразия элементов киноискусства: слова, образа, мелодии, танца и изобразительного, брызжущего здоровьем и весельем трюка. «Веселые ребята» неожиданно удивили той широкой улыбкой и молодой бодростью, которые звучат в этом фильме».

Парижский еженедельник журнал-газета «Агентство кино-

информации» 30 августа 1934 года сообщал из Венеции: «Русские делегаты сумели превратить свое участие на выставке в огромную пропаганду за их страну. На торжественном вечере, посвященном русским картинам, показали «Петербургскую ночь», затем «Челюскина» — документальную фильму большой исторической ценности, показывающую одиссею славной экспедиции «Челюскина» в Арктике, «Веселые ребята» — звуковую комедию, которую смело можно считать самым лучшим произведением этого года.

Блестящим завершением международной киновыставки явилось присуждение советской кинематографии первого приза — золотого кубка выставки».

Успех советских фильмов вызвал крайнее раздражение фашистской итальянской печати. Кинокритики-мракобесы кричали, что «большевики не имеют права уверять мир в том, что они живут веселее всех», и требовали не допускать фильм «Веселые ребята» как к премированию, так и к публичной демонстрации.

Большим успехом пользовался фильм во Франции и в других странах Европы. Настоящим успехом сопровождалась демонстрация фильма в Америке. «Нью-Йорк таймс» писала в те дни: «Вы думаете, что Москва только борется, учится, трудится? Вы ошибаетесь… Москва смеется! И так заразительно, бодро и весело, что вы будете смеяться вместе с ней».

Эту мысль еще более ярко выразил Чарльз Чаплин. Он сказал: «Александров открыл для Америки новую Россию. До «Веселых ребят» американцы знали Россию Достоевского, теперь они увидели большие сдвиги в психологии людей. Люди бодро и весело смеются. Это — большая победа. Это агитирует больше, чем доказательство стрельбой и речами».

Я представляю, каково было нашему кинозрителю, замученному почти двухлетней дискуссией о «Джаз-комедии», которую в СССР все еще не показывали, получать все новые и новые сообщения из-за рубежа о триумфе «Веселых ребят». За три месяца до выхода фильма на советский экран «Киногазета» сообщила: «В конце сентября в Лондонской киноакадемии состоялся просмотр советского фильма «Веселые ребята». Просмотр устраивался для прессы. Он был прекрасно организован. Английские надписи делали фильм понятным каждому. В переполненном зале присутствовали корреспонденты многочисленных киножурналов, а также представители «Таймс», «Дейли телеграф», «Дейли геральд» и других газет.

Картина вызвала бурю аплодисментов. По окончании просмотра представители прессы высказали свое восхищение

советским фильмом».

В декабре 1934 года фильм наконец-то вышел на экраны страны. И очень скоро прекратились дискуссии.

В адрес Московской кинофабрики пошли письма.

«В наше время, в наше удивительное время, когда социалистическое строительство проникнуто духом бодрости, живости и энергии, такие картины нужны, как нужна нам наша повседневная деятельность. На этих картинах мы отдыхаем, в них тот дух, которым проникнут весь быт Советского Союза». Это письмо известного советского полярника Р. Л. Самойловича.

«Наши флагманы (командиры бригад, дивизионов) и начальники политотделов были приглашены на просмотр «Веселых ребят» непосредственно с кораблей, фортов и своих учреждений, т. е. прямо с работы, причем работы очень напряженной и ответственной.

Именно поэтому успех картины был так значителен и в то же время закономерен.

Просмотр, вернее, фильм попал в цель.

Полтора часа подлинного отдыха и хорошего бодрого смеха — именно то, что нужно напряженно работающему человеку, который завтра с утра опять встанет на работу». Это телеграмма начальника штаба морских сил Балтийского моря Исакова.

Похоже было на то, что советский зритель картину принял. Дальнейшее хорошо известно каждому.

Фильм — все 5737 копий — амортизировался до предела. Его несколько лет назад реконструировали, обновили фонограмму.

Песни из кинофильма «Веселые ребята» и сегодня любимы миллионами людей. Их помнят, их поют.

После войны, когда шел суд над военными преступниками, я получил из Нюрнберга следующую телеграмму:

«После заседания Международного военного трибунала в особом зале, не там, где судят гитлеровских преступников, советская делегация вместе с иностранными корреспондентами смотрела Ваш неувядаемый, вечно юный и талантливый фильм «Веселые ребята». С огромной радостью констатируем: картина выдержала испытания временем. Отличная игра Любови Орловой, Леонида Утесова и всего дружного коллектива «Веселых ребят» вызвала общее восхищение всего зала. Картину принимали прекрасно.

Наши иностранные коллеги с большим одобрением отзывались о Вашей превосходной картине. Для нас же, советских людей, находящихся вдали от родины, в городе, где идет суд над преступной бандой заправил гитлеровской Германии, вдвойне приятно было видеть наших любимых артистов, слушать песни,

милые сердцу русского человека.

Фильм «Веселые ребята» явился отличной разрядкой после всего того ужаса, страшных преступлений, которые раскрываются сейчас перед трибуналом.

Шлю искренний привет Вам и Любови Петровне.

Долгополов, корр. «Известий»»

А тогда, в тридцать четвертом, вернее, в самом начале 1935-го… праздновалось 15-летие советской кинематографии. Советское правительство отметило наградами особые заслуги ряда работников кино. Меня наградили орденом Красной Звезды. При вручении ордена я недоумевал, почему меня награждают военным орденом. Михаил Иванович Калинин, который, как всегда, был в курсе дел, знал, с каким боем прошла на экран кинокомедия «Веселые ребята», добродушно улыбнулся и то ли в шутку, то ли всерьез дал исчерпывающее объяснение:

— За храбрость и смелость в борьбе с трудностями кинокомедии.

Песня о Родине

Фильм «Веселые ребята» был принят широкими массами зрителей. Молодежь запела песни Дунаевского и Лебедева-Кумача с первого дня выхода фильма. Они широко распространились по всей стране. В первомайские праздники и на октябрьских парадах на всех улицах и площадях звучали слова и музыка «Марша веселых ребят»:

Нам песня строить и жить помогает,
Она, как друг, нас к победе ведет,
И тот, кто с песней по жизни шагает,
Тот никогда и нигде не пропадет!

Но для того чтобы так же уверенно шагать дальше, создателям кинофильма было о чем подумать. Восторженно принятый молодежью фильм в то же время не был лишен недостатков. На Первом съезде писателей Алексей Сурков заявил: «У нас за последние годы и среди людей, делающих художественную политику, и среди овеществляющих эту политику в произведениях развелось довольно многочисленное племя адептов культивирования смехотворства и развлекательства во что бы то ни стало. Прискорбным продуктом этой «лимонадной» идеологии считаю, например, недавно виденную нами картину «Веселые ребята», картину, дающую апофеоз пошлости, где во имя «рассмешить» во что бы то ни стало во вневременной и внепространственный дворец, как в ноев ковчег, загоняется всякой твари по паре, где для увеселения «почтеннейшей публики» издевательски пародируется настоящая музыка, где для той же «благородной» цели утесовские оркестранты, «догоняя и перегоняя» героев американских боевиков, утомительно долго тузят друг друга, раздирая на себе ни в чем не повинные москвошвейские пиджаки и штаны. Создав дикую помесь пастушьей пасторали с американским боевиком, авторы, наверное, думали, что честно выполнили социальный заказ на смех».

Эта более чем резкая критика обижала, но и заставляла задуматься. Размышляя над обвинениями в бездумности и легкомыслии, я понимал, что «Веселые ребята» — в известном смысле этап в овладении секретами музыкальной комедии, что обвинения в отсутствии стройного сюжета и в малой социальной содержательности не совсем беспочвенны.

Действительно, в «Веселых ребятах» нет стройного сюжета, значительных идей, крупных характеров. Об этом ясно сказано в интервью, которое я дал «Киногазете» 22 ноября 1934 года, накануне выхода фильма на экраны страны: «Наряду с большими задачами политического и культурно-просветительного порядка перед советской кинематографией стоит задача создать фильмы, дающие отдых и развлечение массовому советскому зрителю.

Эти фильмы должны в конечном счете занять место старых опереток, прийти на смену избитых мюзик-холльных аттракционов, музыка этих фильмов должна вытеснить распространенный жанр «жестоких романсов» и бульварно-блатных песен».

И с этой задачей фильм «Веселые ребята» справился весьма своеобразно. Мечтая дать «отдых и развлечение массовому советскому зрителю», мы дали ему песню, которая, как оказалось, «строить и жить помогает и скучать не дает никогда». На совещании стахановцев в ноябре 1935 года, в заключительный день, когда, как писали «Известия»: «Громадное, единое, великое чувство совместности, общего дела, его исторического величия вылилось в настоящую симфонию радости и восторга, «Интернационал» запелся «сам собой», и его торжественные звуки неслись ввысь, точно они шли из тысячеголосого неземного органа. И вдруг — точно птицы радостной весны! — зазвенели сотни молодых голосов, запевших песню бодрости и юности».

Съезд стахановцев пел «Марш веселых ребят»:

И тот, кто с песней по жизни шагает,
Тот никогда и нигде не пропадет!

Корреспонденты, газетчики, рассказывая об этом, подчеркивали, что делегаты пели «необычную, неслыханную на наших съездах песню».

И весной 1936 года на X съезде комсомола звучали облетевшие всю страну крылатые слова этой песни:

Мы все добудем, поймем и откроем:
Холодный полюс и свод голубой!
Когда страна быть прикажет героем,
У нас героем становится любой!

Фильм «Веселые ребята» с триумфом шел по стране. Но жизнь выдвигала новые задачи. И киноискусство должно было более активно пропагандировать нашу самую передовую в мире

идеологию. Увиденное в Московском мюзик-холле обозрение «Под куполом цирка» увлекло меня злободневностью сюжета. История отношений антрепренера-расиста с зависимой от него, обремененной маленьким сыном с черным цветом кожи артисткой представлялась мне жгучим, остросовременным материалом. Конфликт этот день ото дня приобретал все большую остроту и актуальность. В Германии хозяйничал Гитлер. В Абиссинии итальянские фашисты ради достижения своих захватнических целей травили газом коренных жителей — негров.

Я обратился к авторам сценария «Под куполом цирка» И. Ильфу и Е. Петрову с предложением превратить мюзик-холльное обозрение в киносценарий. Они включили в работу Валентина Катаева, который разрабатывал сюжетные ходы. Мне с ними было интересно: остроумные трудолюбивые литераторы, они с полуслова понимали, куда клонит кинорежиссер. Месяца полтора мы были неразлучны. Вместе с Ильфом и Петровым я отправился в Ленинград, чтобы освободиться от повседневных дел. Метод работы был таков: я, имея свое, в общем вполне сложившееся представление о фильме, ставил перед ними задачу на тот или иной кадр. Написанное вместе обсуждали, углубляли, уточняли. Испытывая режиссерский «диктат», знаменитые писатели не очень-то горели моим замыслом. Тем не менее основа сценария нами была сделана. К сожалению, Ильф и Петров в разгар работы над сценарием, быстренько собрав чемоданы, укатили в «одноэтажную» Америку, и я остался наедине со своими замыслами.

Я попросил И. Бабеля дописать диалоги, и он заодно хорошенько прошелся своим золотым пером по черновому эскизу, наскоро сделанному нами. Далее пришлось засучив рукава писать и переписывать, разрабатывать едва намеченные сцены и заново создавать такие важные для фильма эпизоды, как «Пролог», «Колыбельная» и другие.

Воспеть гуманность советских законов, интернационализм советского общества можно было особенно убедительно, если противопоставить им варварские, человеконенавистнические расовые законы фашизма. С фашистами, с наглыми проявлениями расизма мне не раз доводилось сталкиваться в США. Материал для «Пролога» был взят мною из рассказов очевидцев. Мы поставили перед фильмом задачу всю силу жанра, всю его мощь мобилизовать на служение ведущей мысли: подвергнуть жестокому осмеянию и разоблачению фашистскую расовую политику и показать силу интернациональной солидарности.

Напомню вкратце «Пролог».

…Искаженное ужасом лицо женщины смотрит с полосы американской газеты. Эта женщина бежит, прижимая к груди ребенка. Она бежит мимо ярмарочных балаганов и маленькой железнодорожной станции. Бежит по змеящимся железнодорожным путям. Ее преследует толпа.

Потные лица, жирные животы, шляпы набекрень, полосатые подтяжки американских лавочников. Слышатся их хриплое дыхание, их звериные вопли: «Бей! Держи!» Из последних сил женщина устремляется за уходящим поездом, повисает на поручнях и, вырвавшись из цепких пальцев одного из настигавших ее преследователей, теряя сознание, вваливается в вагон и падает на руки человека, который волей жестокой судьбы станет ее хозяином, ее тираном, — циркового антрепренера Кнейшица.

Напряженный драматизм пролога сменяется светлым беззаботным юмором эпизодов, рисующих работу советского цирка.

Пролог соединен с первым эпизодом в советском цирке следующим образом: вагон, в который вскочила Марион, удаляется в глубину кадра, и аппарат, быстро наезжая, как бы догоняет его и фиксирует марку железнодорожной компании, изображающую полусферу глобуса с западным полушарием и буквами «США». Внезапно глобус начинает вращаться и повторяется восточным полушарием с надписью: «СССР». И тут глобус начинает падать в глубину кадра и оказывается мячом, летящим из-под купола цирка на арену, где его ловит морской лев из труппы Дурова.

Цирк любили и знали Ильф и Петров. Цирк был и моею пламенной страстью. Жизнь советского цирка была близка нам и понятна. И оттого, наверное, удались нам веселые репризы, а язык диалогов отличает неподдельный юмор, вкус. Участие в создании сценария фильма целой плеяды блистательных писателей, несомненно, способствовало тому, что драматургия фильма отличалась стройностью и закономерностью. Однако неожиданно возникла конфликтная ситуация. И. Ильф и Е. Петров выразили несогласие с режиссером и сняли свои имена с титульных титров фильма. В силу своей кинематографической некомпетентности они требовали, чтобы я перестал быть самим собой. Дело это прошлое. Но ради будущего здесь следует заметить, что я лично не верю в фильм, который сделан по сценарию, не тронутому рукой режиссера. Вспомним «Стачку» и «Броненосец». Выбрав из грандиозного литературного труда Н. Ф. Агаджановой полторы странички, Эйзенштейн чисто кинематографически развил их в полнометражный шедевр —

фильм «Броненосец «Потемкин»». Вполне допускаю, что уважаемые мною писатели и не подозревали, что у кинорежиссера есть свой специфический язык, свои средства выразительности. Если бы я рабски подчинился написанному ими, это был бы какой-то совсем другой фильм. Конфликт не успел разгореться.

За фильм «Цирк» проголосовал зритель. «Цирк» побил все рекорды кинопроката. Новый, рожденный в нашем творческом коллективе жанр музыкальной кинокомедии окончательно завоевал себе право на признание публики. Немаловажно и суждение специалистов. Автор монографии «Советская кинокомедия» профессор Р. Н. Юренев пишет:

«В сущности, центральный драматический конфликт фильма прост. Он строится на желании директора советского цирка вместе с режиссером Мартыновым поставить свой номер «Полет в стратосферу» не хуже, чем заграничный, импортный, стоящий много долларов номер Кнейшица и Марион Диксон «Полет на Луну». В развитии сюжета участвуют традиционные амплуа музыкальной комедии: дуэт героев — Марион и Мартынов, комедийный дуэт — Раечка, дочь директора цирка, и ее жених Скамейкин, конструктор-любитель, злодей — Кнейшиц и благородный отец — директор. Пройдя через неудачу (Кнейшиц угощает Раечку тортом, она прибавляет в весе, и первая проба советского номера кончается неудачно), через комедийную путаницу (Кнейшиц подсовывает Скамейкину любовное письмо Марион, адресованное Мартынову), через мелодраматическую сцену (объяснение Кнейшица с Марион) и сцену взаимных обманов (история с похищением Раечки и Скамейкина), сюжет приходит к благополучному концу: советский номер исполняется с участием соединившихся возлюбленных — Марион и Мартынова.

Я намеренно обнажил сюжетную схему, чтобы показать, что обвинение Александрова в отступлении от комедийности, в мелодраматизме, имевшее место со стороны некоторых критиков фильма, лишено основания. В основу фильма положены типичный, можно сказать, даже привычный комедийный сюжет и не менее апробированные комедийные образы. Простой, ясно построенный, содержащий в себе разнообразные эффекты, сюжет этот служит как бы канвой, на которой Александров вышил сложные и далеко не трафаретные узоры.

«В Екатеринбурге после освобождения города от колчаковцев я возглавлял драматическую студию губпрофсовета. В ту пору мне не было еще и семнадцати». Г. В. Александров третий слева во втором ряду.

Первый фильм С. М. Эйзенштейна «Стачка» снимался в скромном, примитивно оборудованном ателье 1-й госкинофабрики на Житной улице. В первом ряду Э. К. Тиссэ, С. М. Эйзенштейн, Г. В. Александров.

Владимир Ильич Ленин провидчески назвал кино важнейшим из искусств. В то время, когда им были сказаны эти слова, кино делало первые робкие шаги навстречу революционной эпохе. Ленинская оценка роли кино стала для нас, советских кинематографистов, путеводным маяком.

Портовый механик из Новороссийска, бывший путиловец В. Н. Никандров стал первым исполнителем роли В. И. Ленина в кино.

«В Голливуде я подружился с Чаплином. Во время морских прогулок мы с удовольствием, в полную силу молодых голосов распевали «Волга-Волга, мать родная...»»

«В Голливуде наша тройца — Эйзенштейн, Тиссэ и я — познакомилась с симпатичным отцом мультипликации Уолтом Диснеем. У ног Уолта — его «родное дитя» Микки Маус».

Фильм «Путевка в жизнь» поднимал важную тему перевоспитания трудом в коммунах беспризорных детей, которых после гражданской войны, страшного голода в Поволжье в начале 20-х годов великое множество оказалось во власти калечащей психику улицы. Это был один из первых звуковых советских фильмов. Николай Экк на первом Международном кинофестивале в Венеции был назван талантливейшим режиссером. Кадр из фильма.

После «Броненосца «Потемкин»» фильм «Чапаев» явился настоящим откровением советского искусства, осваивающего тему революции. В центре фильма — образ легендарного полководца гражданской войны в исполнении Бориса Бабочкина. На снимке: кадр из фильма «Чапаев».

«Видно, это на роду у фильма «Веселые ребята» было написано. Появление его на свет сопровождалось оглушительными спорами, шквалом восторгов и негодованием неприемлющих...»

Алексей Максимович горячо, со свойственной ему душевной щедростью отозвался о «Веселых ребятах»: «Талантливая, очень талантливая картина... сделано смело, смотрится весело и с величайшим интересом».

Мы встретились с Алексеем Максимовичем у него на даче. Горького всюду сопровождали внучки Марфа и Дарья.

Л. П. Орлова, Анри Барбюс, Г. В. Александров. 1935 год.

«Замечательные монографические фильмы о героях революции и социалистического строительства «Чапаев», «Великий гражданин» подготовили решение ответственной задачи — воплощение в кинематографии художественными средствами образа В. И. Ленина. Эта задача была успешно решена в фильме «Ленин в Октябре». Кадр из фильма. В роли В. И. Ленина Борис Щукин.

«И. О. Дунаевский и В. И. Лебедев-Кумач написали совместно много прекрасных советских песен. Их сотрудничеству положила начало наша совместная работа над фильмами «Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга»».

«Достоинство «Волги-Волги» не только в том, что мы высмеивали такое отрицательное явление, как бюрократизм, но и в том, что благодаря верно понятой цели и блистательному мастерству Игоря Ильинского в яви, во плоти предстал перед всем народом образ Бывалова. На некоторое время слово «бюрократизм» было вытеснено термином «бываловщина»».

Готовясь к роли Тани Морозовой в фильме «Светлый путь», Любовь Петровна Орлова встречалась со стахановками-ткачихами, много времени и сил отдавала освоению этой профессии.

В 1946 году в Болгарии часто можно было встретить афиши, извещавшие о демонстрации «Светлого пути». Очевидно, фильм соответствовал чувствам болгарского народа, вступавшего на новый, светлый путь.

Фильм «Молодая гвардия» явился прекрасным памятником героям-краснодонцам. На снимке: кадр из фильма.

В студию на Потылихе, где снимались «Боевые киносборники», однажды приехал Виктор Талалихин, герой-летчик, осуществивший ночной таран фашистского стервятника, летевшего бомбить Москву.

В 1943 году вышел на экраны фильм режиссера Ф. Эрмлера «Она защищает Родину». В центре драматического киноповествования образ колхозницы-партизанки Прасковьи Лукьяновны, сыгранной Верой Марецкой.

В 1942 году, в тяжелую пору Великой Отечественной войны, вышел на экраны зовущий на борьбу с захватчиками патетический фильм И. Пырьева «Секретарь райкома».

Высокую поэтическую правду о всенародном подвиге пронес по экранам мира фильм грузинского режиссера Р. Чхеидзе «Отец солдата».
Сергей Закариадзе в роли отца солдата покорил сердца миллионов кинозрителей во многих странах мира.

«Судьба человека» — режиссерский дебют большого мастера советского кино Сергея Бондарчука. В этой своей первой постановочной работе Бондарчук сумел встать вровень с великой прозой М. А. Шолохова. Его работа была удостоена Ленинской премии.

В годы войны советские люди с особой гордостью вспоминали имена великих русских полководцев Александра Невского, Дмитрия Донского, Александра Суворова, Михаила Кутузова. Фильм Всеволода Пудовкина «Суворов» укреплял веру в непобедимость русского оружия. Заслуга создания яркого образа Александра Васильевича Суворова принадлежит таланту и вдохновению замечательного актера Н. Черкасова-Сергеева.

Музыку к фильму «Встреча на Эльбе» написал Д. Д. Шостакович. Кроме широко известной «Песни мира» им были созданы симфонические картины и широкая, распевная, необычайно богатая мелодическая песня «Тоска по Родине». Ее исполняла Надежда Андреевна Обухова. На снимке: Шостакович и Обухова в студии.

«Встреча с Юрием Алексеевичем Гагариным — незабываемый день моей жизни».

Кадр из фильма «Укрощение огня» режиссера Даниила Храбровицкого. В главной роли — Кирилл Лавров.

«Марчелло Мастроянн, Клаудно Кардиналли, Федерико Феллини — целое созвездно звезд мирового кинематографа. Велико уваженне итальянцев к советскому кино».

Кадр из фильма «Коммунист». Коммунист Василий Губанов в трактовке Евгения Урбанского — это сама правда.

Л. И. Брежнев вручает Г. В. Александрову орден Трудового Красного Знамени. 1963 год.

Крупнейшей работой советского кинематографа в 60-х годах стал фильм режиссера А. Салтыкова «Председатель». Егор Трубников в исполнении М. Ульянова предстал перед нами как пример самозабвенного служения людям. На снимке: кадр из фильма.

Замечательный фильм о рабочем классе «Большая семья» (по роману В. Кочетова «Семья Журбиных») дорог советским людям.

Однажды зимой...

Пролог с его подлинным драматизмом заставлял зрителя относиться к Марион и к Кнейшицу гораздо серьезнее, чем это заслуживали обычные комедийные персонажи. И это дало возможность режиссеру усилить лирические и драматические ноты образа Марион, а для характеристики Кнейшица найти сильные сатирические звучания.

Четкость сюжетной схемы позволила режиссеру делать смелые отклонения от основной драматической линии и подробно разрабатывать вставные эпизоды — оба цирковых номера, комедийный эпизод Скамейкина в клетке львов,

пародийный номер «Чудо XX века 1903 года» и, наконец, знаменитую «Колыбельную».

Если отсутствие общей идеи и темы, а также единого сюжета в «Веселых ребятах» повлекло за собой распад фильма на самостоятельные, не связанные между собой аттракционы, то сюжет «Цирка» выдерживал дополнительную нагрузку в виде разросшихся вставных эпизодов. Они не разрушали его, а, напротив, обогащали. И это происходило оттого, что большинство вставных эпизодов заключало в себе мысли, помогающие раскрыть основную идею фильма…

Другим положительным качеством драматургии «Цирка» явились яркие и остроумные характеристики действующих лиц, позволившие талантливым актерам полностью раскрыть свои творческие возможности.

В первую очередь это относится к Любови Орловой. Драматизм пролога придает образу Марион Диксон значительность и сложность: за внешним блеском американской «звезды» скрывается какая-то роковая тайна, какая-то личная драма. И актриса прекрасно использует это качество роли.

Сначала она выразительно показывает, что блеск и непринужденность, с которыми исполняется опасный номер, достигаются ценою большого напряжения, ценою преодоления страха. Торжественный выход — антрэ, эффектный танец на дуле пушки сменяются кратким крупным планом: лицо Мэри, опускающейся в жерло, выражает ужас, она торопливо крестится в ожидании выстрела. И хотя, взлетев под купол цирка и уцепившись там за трапецию в виде полумесяца, Орлова — Марион вновь обретает беззаботный и кокетливый вид, хотя ее песенка звучит игриво, а акробатические упражнения поражают легкостью, у зрителя остается ощущение того, как трудно все это дается…

С развитием действия двойственность образа увеличивается. Не успевают замолкнуть овации публики, а Марион уже лежит на полу своей уборной и слабым, покорным жестом защищает голову от удара Кнейшица: не только опасен труд американской знаменитости, но и бесправна, безрадостна, унизительна ее жизнь.

В эту унылую жизнь входит новое, светлое чувство любви. Советский режиссер Мартынов, большой, сильный, добрый, с восторгом смотрит на Мэри, не замечая ни растерянности, ни боязни в ее глазах. К Мэри вместе с любовью приходит сначала смутное, а затем острое ощущение большой, сильной, доброй страны, где люди живут радостно и свободно. Мартынов поет[10]:

Широка страна моя родная,
Много в ней лесов, полей и рек.
Я другой такой страны не знаю,
Где так вольно дышит человек!»

Здесь я прерву затянувшуюся, но весьма полезную для обстоятельного разговора о фильме выдержку из книги Р. Н. Юренева.

К созданию фильма я вновь привлек композитора И. О. Дунаевского и поэта В. И. Лебедева-Кумача [11].

Кино — искусство коллективное. «Я создал», «мой фильм» — эти формулы самолюбования менее всего подходят к киноискусству. Мне на страницах этой книги пришлось подробно рассказывать о том, как делались «Стачка», «Броненосец «Потемкин»», «Октябрь» и «Старое и новое», и читатель, я думаю, убедился, что заслуга С. М. Эйзенштейна не в том, что он, работая над этими фильмами, все лично сотворил, создал, а главным образом в том, что он умел увлечь, заразить, подчинить своему замыслу, своей творческой воле работавших с ним людей.

В пору создания кинофильма «Цирк» в нашей Советской стране шла подготовка к принятию Конституции СССР. В связи с этим огромной важности событием новым высоким смыслом наполнилось слово «Родина». Так что задуманная мной и предложенная как тема для Дунаевского и Лебедева-Кумача «Песня о Родине» была делом исключительно ответственным. Поэтому и композитор, и поэт вместе со всем киносъемочным коллективом стремились создать такую песню, которая, как в волшебном кристалле, отразила бы сущность, идею всего фильма: «Наша Родина — мать трудящихся всех национальностей и цветов кожи».

Это была огромной важности задача. Понятие «социалистическая Родина», давно уже ставшее реальностью, нужно было выразить в художественном образе большого масштаба. Таким художественным образом стала «Песня о Родине». Эпоха, страна победившего социализма нуждались в такой песне.

Когда мы обсуждали первый стихотворный вариант «Песни о Родине», то пришли к выводу, что в нем все правильно, но петь эту песню не будут, потому что она тяжела, громоздка. В ней преобладают не певучие слова, а лозунги. Композитор и поэт разработали второй вариант. Он оказался легким, доходчивым, но его нельзя было назвать великим именем «Родина». Работа продолжалась. В спорах и даже в ссорах мы пытались найти то,

что нам виделось в мечтах. Иногда наши мнения расходились, и мы прекращали работу. Затем, конечно, одумывались и работа возобновлялась. Так появилось 36 вариантов «Песни о Родине». Но все они, на наш взгляд, не отвечали тем требованиям, которые мы перед собой ставили. И только тридцать седьмой вариант — «Широка страна моя родная» — нас удовлетворил.

Дунаевский жил в то время в Ленинграде, а я в Москве. Он часто звонил мне и играл эскизы мелодии, положив телефонную трубку на рояль. Однажды в разгар работы над фильмом «Цирк» он позвонил мне около полуночи и сказал, что проиграет новую мелодию. Я услышал, как трубка стукнула о крышку рояля, но потом что-то затрещало, звук заглох. Я долго говорил: «Алло! алло!», но ответа не было. И, наконец, я услышал звуки рояля. Мелодия показалась мне странной. Я решил, что Дунаевский меня разыгрывает. Ту какофонию, которую я слышал, никак нельзя было назвать «Песней о Родине». Затем связь и вовсе прервалась, и я не мог вторично дозвониться к композитору. На другой день Дунаевский приехал в Москву.

— Что вы мне вчера играли? — спросил я его.

— Мелодию для «Песни о Родине», — ответил он.

— Не может этого быть! — и мы оба подошли к роялю. — Сыграйте-ка ее еще раз!

К счастью, это было совсем не то, что я слышал по телефону. Дунаевский сыграл первый вариант той самой мелодии, которую теперь знают все. По телефону же я слышал радиопередачу, включившуюся в телефонную сеть. Как оказалось, это была музыка балета «левого» толка…

Случилось так, что еще до выхода фильма «Цирк» на экран «Песню о Родине» передали по радио, и она полетела во все концы нашей страны. Ее услышали и на уральском прииске «Журавлик». Молодежь разучила песню и спела ее на демонстрации 7 ноября. И только много месяцев спустя фильм «Цирк» пришел к ним в поселок. Увидев картину, комсомольцы послали восторженное письмо на киностудию «Мосфильм». Там, в частности, говорилось: «Дорогие товарищи! Вы совершенно правильно сделали, что взяли народную «Песню о Родине» и вставили ее в свою картину».

Мне думается, что это лучшая похвала, которую может получить и композитор, и поэт-песенник за свою работу.

Ребятам и в голову не пришло, что около двух лет мы искали эту песню, что это результат большого труда композитора и поэта.

Надо сказать, что предшествующие 36 вариантов были также стоящими песнями. У композитора И. О. Дунаевского, таким

образом, оказалось много хорошего, готового музыкального материала для будущих фильмов. Впоследствии из этих вариантов «Песни о Родине» сложились физкультурные марши и песни героев других кинокартин. Они имеют успех до сих пор. Упорная и честная работа не пропадает даром. Она дает свои большие и плодотворные результаты.

«Цирк» — музыкальная комедия, и, создавая этот фильм, наш съемочный коллектив не собирался отступать от выработанного в ходе работы над «Веселыми ребятами» метода. Считая музыку основным компонентом картины, мы подчинили музыке не только динамическое и эмоциональное развитие сюжета, но и весь ритм нового фильма. Задолго до начала съемок мы с Дунаевским разрабатывали подробный музыкальный сценарий и партитуру. Драматургическое развитие музыкальных тем часто влияло на литературный сценарий. По мере роста музыкальных аппетитов режиссера и композитора литературный сценарий подвергался сокращениям, корректировке. (Мне кажется, что кинокритика до сих пор не выработала соответствующих этому, ни на что другое не похожему, жанру, эстетические критерии и умение при анализе выделить в музыкальной кинокомедии главное — музыкальную драматургию фильма!) Целые эпизоды скрупулезно, с точностью до секунд отрабатывались и записывались нами, когда еще не было снято ни одного метра пленки. Чтобы делать действительно музыкальные фильмы, мы вели съемку под готовую фонограмму. Когда я предложил это еще при подготовке «Веселых ребят», на меня зашикали: «Виданное ли это дело!»

Пришлось пустить в ход главный аргумент: «В Америке все так снимают!» Поверили на слово, согласились с моим предложением, хотя в Америке в ту пору под фонограмму снимал один Уолт Дисней, да и то рисованные фильмы.

Дунаевский, работая с огромным воодушевлением, написал для «Цирка» более 30 музыкальных номеров. Все они — и торжественный марш-антрэ, и лирический «Лунный вальс», и трогательная «Колыбельная», и задорные куплеты Мэри — живут самостоятельно по сей день. И, как знать, получили ли бы наши фильмы такой всенародный успех, который выпал на их долю, если бы мы не встретились с композитором Дунаевским и поэтом Лебедевым-Кумачом.

Естественно, что в какой-то степени и песни Дунаевского своей популярностью обязаны тем фильмам. О том, как совместно работали режиссер и композитор, Исаак Осипович Дунаевский рассказал в свое время:

«Создание музыкального фильма поставило перед

киностудиями вопрос о высокой профессионализации всего звукового и съемочного процесса, устранении кустарщины, царившей в кинопроизводстве, мешавшей выявлению тех огромных идейных богатств, которые заключала в себе наша молодая звуковая кинематография.

Огромная роль музыки, построение на ее основе больших эпизодов, целых частей фильма не могли ужиться в этой кустарщине. И вот впервые в советской кинематографии музыка рождается вместе со сценарием. Музыкальный образ порождает образ сюжетный, а процесс звукозаписи предшествует процессу съемки. Еще в «Веселых ребятах» мы это нащупывали довольно несмело, хотя и сознавали полнейшую необходимость высокой профессионализации и четкости всего процесса. Вспоминается первая панорама из «Веселых ребят» — «шествие Кости». Мы создали тогда черновую фонограмму, записывая ее с неполным оркестром в расчете на то, что после съемки подправим. Сколько лишних трудов, сколько нервов стоила нам эта пресловутая «подправка»! А эпизод «музыкальной драки» из того же фильма? Все это делалось ощупью, и благодаря этому многое было технически несовершенно, ритмически несинхронно. Сколько горя причинила нам массовая печать, которая впервые столкнулась с необходимостью четкой синхронизации изображения и звука. Все это ушло в прошлое, многому научило нас. Этот опыт пригодился при создании «Цирка». Мы отказались от черновых фонограмм и заменили их фонограммами окончательными.

Это совершенно новая специфика, это особый эмоциональный мир, в котором вынуждены жить все создающие картину, начиная от режиссера и кончая техническим работником. Создается музыка будущего эпизода, оркеструется по сценарным и изобразительным предположениям, которые в сознании режиссера, композитора и актера уже являются реальными, хотя и не существуют еще на пленке. Вот в этом месте будет то-то, а в этом то-то, и от этого «то-то» уже нельзя будет отказаться, раз фонограмма будет записана. Это приучает нас к жесткой художественной дисциплине, к чрезвычайно серьезному отбору художественных замыслов, это придает невероятную гибкость сценарию, в своих отдельных частях изменяющемуся в зависимости от той или иной музыкальной и ритмической находки. Мало того, что актер и актриса, участвующие в этом эпизоде, записываемом на фонограмму, должны у микрофона переживать те ощущения, те эмоции, которые они должны будут в дальнейшем почти буквально повторить перед объективом съемочного аппарата. Это очень трудно, ибо после записи

фонограммы отступления нет (конечно, исключая возможность переписывать фонограмму заново). После записи фонограмма прослушивается, отбирается нужный вариант, который поступает в съемочную работу. Фонограмма транслируется в ателье, где происходит съемка, и тут-то актеры дополняют зрительно то, что ранее у микрофона они мысленно себе представляли. Потом эти две пленки, звуковая и изобразительная, идут в монтажный стол.

В «Цирке» много музыки, написанной до съемки; в «Волге-Волге» почти вся музыка написана до того, как тот или иной эпизод снимался.

Если резюмировать в нескольких словах все сказанное о процессе создания музыкальной кинокартины, то это можно выразить так: фонограмма для нас является единственным эмоционально-смысловым фактором построения фильма. Все, что в этой фонограмме заложено, обязательно к изобразительному выявлению».

Это основательное высказывание Дунаевского, больше похожее на серьезное исследование нашего метода работы над музыкальными фильмами, я считаю необходимым включить в книгу главным образом потому, что найденный в свое время мною и Дунаевским рабочий принцип делания действительно музыкальных, а не иллюстрированных музыкой фильмов, к сожалению, забыт, утерян. А ведь истинно комедийных историй происходит в сегодняшней действительности множество. И мастерства нынешним кинодраматургам не занимать. И добрый десяток талантливых композиторов, работающих в кино, мы назовем. И талантливые режиссеры, мастера комедийного жанра есть у нас. Все есть. А вот музыкальные кинокомедии случаются раз в десятилетие.

Эту книгу будут читать молодые. Вслушайтесь в рассказ И. О. Дунаевского, молодые! В нем ключ к успеху! Песня нужна фильму, как крылья птице. Особенно если песня не вставной номер, а действующее лицо.

Перед тем как приступить к съемкам фильма «Волга-Волга», наша творческая группа на паровой яхте «Свияга» совершила путешествие по Москве-реке, Оке, Волге, Каме, Белой и Чусовой. Мы приставали чуть ли не у каждого города и села да и в безлюдных местах бросали якорь: знакомились с самодеятельностью городов, новостроек, сел и деревень, выбирали места для будущих съемок.

И вот однажды теплым летним вечером оказались в Чебоксарах. На закате солнца мы сидели с Дунаевским на волжском берегу и обсуждали наши дела. Вдруг послышалось: кто-то поет. Оказалось, поет пастух-чуваш. Поет на своем родном

языке. Мы подошли к нему.

— Что это за песня?

— Это моя песня, я сам сложил ее, — ответил пастух.

— О чем вы поете?

— О песне.

— Переведите, пожалуйста, на русский, — попросили мы его.

То, что сказал пастух-чуваш, произвело на нас огромное впечатление. Оказывается, он пел вот что: «Мое богатство — это песня. Долго, долго мы не могли с тобой видеться, и лишь теперь решился я подойти. О, песня! Что значит она! Из нее, если захотеть, можно сшить знамя!»

В тот вечер мы особенно ясно увидели, почувствовали, какая это великая сила — песня. Да, многие советские песни — знамена! Знамена нашего великого дела, знамена социализма! И ведь эти песни-знамена звучат не только на бесконечных просторах нашего социалистического Отечества. Поют их во всех странах мира. Я слышал в Париже, как участники рабочей демонстрации шли с нашей «Песней о Родине»:

Я другой такой страны не знаю,
Где так вольно дышит человек…

Однажды в Лондоне мне довелось выступать на митинге по случаю годовщины Октябрьской революции. Более 9 тысяч лондонцев, услышав о том, что слово предоставляется советскому гостю, режиссеру Александрову, запели по-английски: «Широка страна моя родная». Зал стоя, стройно, торжественно, вдохновенно спел «Песню о Родине» как привет английских друзей стране социализма, советскому народу. Видимо, эту песню знали многие, и знали хорошо.

Слышал я наши песни и в других городах Англии. Особенно хорошо пели их шотландцы в Глазго и Эдинбурге. Слышал я их и в Италии, и в Испании, и в Америке.

Во время Великой Отечественной войны наши друзья в США создали фильм о героической борьбе советских партизан («Северная звезда» по сценарию Лилиан Хелман). «Песня о Родине», исполненная на английском языке, вошла в фильм как гимн советскому народу.

Музыка кинофильма «Цирк» сразу же по выходе картины на массовый экран завоевала всенародное признание. Популярность песен Дунаевского и Лебедева-Кумача превзошла все известные рекорды.

Пословица гласит: «Одни поют, что знают, другие знают, что они поют». Дунаевский и Лебедев-Кумач знали, что и для чего

хотят петь, что хотят выразить своей песней. Они не успокаивались, пока не добивались искомого результата. Народная артистка СССР Л. П. Орлова, первая исполнительница многих песен Дунаевского и Лебедева-Кумача, не раз говорила, что каждая их песня раскрывала перед ней, актрисой, суть создаваемого образа, его душу, помогала создать этот образ. Они работали с большим уважением и любовью к народу, для которого создавали свои произведения.

«Василий Иванович Лебедев-Кумач, — вспоминала Л. П. Орлова, — никогда не щадил свое авторское самолюбие, если нужно было еще и еще раз поработать над одной и той же песней, добиваясь ее совершенства».

…Глубоко заблуждается тот, кто считает, что на съемочной площадке, в павильоне, где снимается кинокомедия, всем ужасно весело и смешно. Чаще бывает наоборот. Казалось бы, все учтено, приготовлено, и тут, как чертик из табакерки, выскакивает какая-нибудь непредвиденность и начинаются моменты, о которых потом вспоминаешь как о страшной зубной боли. И если по поводу этих происшествий и возникнет желание добродушно улыбнуться, так это только спустя много лет.

Оператор Борис Петров был занят проверкой состояния декораций и готовности массовки к сцене, в которой «безумно храбрый» Скамейкин (артист А. Комиссаров) с помощью букета цветов укрощает пол дюжины львов. Он совершенно забылся в пылу работы и отдавал приказания, стоя в непосредственной близости от стальной клетки, где Борис Эдер репетировал царей природы. Одного из хищников почему-то раздражала фигура, маячившая возле клетки, и он, просунув сквозь железные прутья когтистую лапу, в клочья разодрал пиджак оператора, оставив на теле зазевавшегося Петрова кровавые отметины. От более печальных последствий Петрова спас предостерегающий выстрел дрессировщика.

В несчастье, постигшем Петрова, виноват отчасти и я. Во время совместной работы с труппой Эдера я сдружился с молодой львицей, и она ходила со мною по «Мосфильму» вроде любимой собаки. Петров изо дня в день, видя это, потерял бдительность. Но откуда ему было знать, что еще во времена «Старого и нового» мы с Эйзенштейном обучались дрессировке и, когда нужно было «припугнуть» начальство во время «мирной беседы», вынуждающей нас поступиться творческими принципами, выпускали из карманов ужей, которых наши собеседники конечно же принимали за опасных ядовитых змей…

Ради экономии средств в ходе съемок «Цирка» мы широко применяли рационализаторские приемы. Так, большинство

«зрителей» цирка мы заменили исполненными нашими бутафорами куклами. Места для многих сотен «зрителей цирка» были декоративно легкими, и их все нельзя было загрузить тяжестью настоящих людей — они бы рухнули. Помню, как однажды во время ночной съемки я в раздражении сказал:

— Это неестественная кукла, пересадите ее подальше от камеры, — и я замер, как громом пораженный, когда услышал из уст напудренной и нарумяненной «куклы»:

— Зачем же меня пересаживать, я сама перейду.

Как мне было неловко, что забыл: ведь циркульные ряды вокруг арены занимали не только куклы, но и наши мосфильмовские артисты массовки — самоотверженные, преданные искусству люди.

Сцену «Колыбельная» снимали ночью. Днем суета и шум не дали бы нам спокойно работать. Чтобы негритенок Джимми не проснулся и не разревелся во время съемок, договорились о сигнализации жестами. Фонограмма, под которую шла съемка, слышалась еле-еле, и Любовь Петровна шепотом выговаривала слова колыбельной: «Спи, мой беби, сладко, сладко…» А вокруг спящего на руках актрисы негритенка Джимми, как в аквариуме, безмолвно и плавно ходят, размахивают руками актеры; никаких звуков не произносят обычно шумливые ассистенты и операторы.

Когда Кнейшиц (в прекрасном исполнении П. Массальского), как ему кажется, получает наконец возможность «разоблачить» Марион — всем, всем показать, что у нее, белой женщины, черный ребенок, то он врывается на арену, останавливает представление и кричит, что Мэри была любовницей негра, что вот ее черный ребенок. Мэри в ужасе убегает с арены и рыдает в отчаянии на цирковой конюшне. А зрители подхватывают на руки черного мальчика, которого так старательно прятала Мэри, которого так эффектно вытащил на сцену Кнейшиц. Они передают мальчика из рук в руки. И мальчик доверительно смеется, охотно идет на руки и к пожилой женщине, и к бородатому профессору, и к комсомолкам, и к красноармейцам. Кнейшиц, как побитый пес, уходит с арены, а свистки и смех, которыми его провожает публика, неожиданно переходят в колыбельную песню.

В этом эпизоде мне хотелось показать многонациональную семью советских народов, и колыбельную пели на украинском, татарском, грузинском языке.

Сон приходит на порог,
Крепко-крепко спи ты,—

поют, склонившись над черным ребенком, русские женщины.

Сто путей, сто дорог
Для тебя открыты!

Песню подхватывают украинцы, татары, грузины, евреи, негры — люди разных национальностей, разных цветов кожи, нашедшие в СССР Родину, равноправие, свободу. Через «Колыбельную» фильм доносил мысль до миллионов зрителей о многонациональной дружной семье народов, сплоченной нашей социалистической Родиной.

Известные трудности испытала наша группа, подыскивая «актера» на роль негритенка — сына Марион Диксон. Мои ассистенты побывали в цыганских таборах под Москвой. Обдумывались и варианты с перекраской, но, к счастью, согласились отдать в «актеры» своего малыша супруги Патерсон.

Маленький Джимми довольно быстро приспособился к ночным мосфильмовским съемкам, и, как только со всех сторон начинали входить в павильон мои сотрудники, он соскакивал с колен матери и весело кричал:

— Внимание. Мотор. Начали!

В распоряжении съемочной группы была машина «бьюик». Машина американская. Однажды машина стукнулась обо что-то, и у нее вылетело стекло. Помню, как артист Володин причитал:

— Ах, ах, ах, разбили стекло — американское, небьющееся!..

Знаменитый артист оперетты Владимир Володин играл в нашем фильме директора цирка. Играл, на мой взгляд, очень интересно, с каким-то веселым народным юмором. Помните, как замечательно верно по интонации, с доброй улыбкой, убежденно резюмирует он происходящее в эпизоде «Колыбельная».

«Это значит, — говорит он, — что в нашей стране любят всех ребятишек. Рожайте себе на здоровье, сколько хотите, черненьких, беленьких, красненьких, хоть голубых, хоть розовых в полосочку, хоть серых в яблочках, пожалуйста».

И эта вполне серьезная по смыслу шутка доходит до зрителя безотказно.

Но не все так просто было и с Володиным. В ходе работы над фильмом у меня с ним случались споры, и весьма серьезные.

Володина так и подмывало комиковать во что бы то ни стало. Например, отмахиваясь от старичка с дрессированной болонкой, директор цирка — Володин начинает нести отсебятину, коверкая русский язык:

— Што вы от мине хочете!

Я поправляю «мине» на «меня» и «хочете» на «хотите».

Артисты, занятые в фильме, дуются, за спиной поговаривают, что режиссер, дескать, стал сухарем, пугалом, что я не чувствую смешного.

При случае я рассказал о своем конфликте с артистом Володиным Алексею Максимовичу Горькому. Тот с большой заинтересованностью выслушал меня и сказал:

— Вот что. Это очень важный вопрос. Собирайте-ка ваших артистов и приезжайте ко мне в Горки. Поговорим, над чем можно смеяться.

На встрече, которая состоялась буквально на следующий день, Алексей Максимович долго, основательно втолковывал всем нам, что во имя смешного нельзя разрушать никаких культурных ценностей, а особенно бережного отношения к себе требует наш родной русский язык.

Здесь нельзя не вспомнить еще об одной встрече в Горках. Тогда в СССР по приглашению Алексея Максимовича приехал Ромен Роллан. Вскоре Горький пригласил к себе кинорежиссеров для знакомства и беседы с гостем.

Я воспользовался благоприятным случаем и задал Ромену Роллану волнующий меня вопрос:

— Какой вы представляете себе комедию при социализме? Над чем комедиограф должен смеяться? Я понимаю Гоголя, Мольера, даже Аристофана. Там само общество, его устройство и нравы — безусловный объект сатиры…

Ромен Роллан загадочно улыбнулся и добродушно признался:

— Не знаю.

Тогда своего заграничного друга, несколько смущенного неожиданным и, видимо, не таким уж простым вопросом, выручил Горький:

— Смешного в жизни всегда в избытке. Все отживающее, пережившее свое время — смешно. В человеческом общении это всевозможные бессмысленные привычки. Вот я, старый хрен, иногда сам над собой смеюсь, — лукаво и вместе с тем с обезоруживающей откровенностью продолжал Алексей Максимович. — В гости собираюсь и, как барышня, перед зеркалом прихорашиваюсь. Опомнишься — ну не смешно ли? Главное в работе наших комедиографов, с моей точки зрения, — это не поиск фабулы позабористее, а умение развернуть историю характера. Задача в том, чтобы показать, как меняется человек. И выявлять, обязательно выявлять смешное, то есть пережитки.

Взгляд Горького осветил мой путь. Его мысль о том, что весело, радостно замечать и поддерживать ростки нового, была близка моему мироощущению. Я стал приглядываться не только к тому, что подлежит осмеянию, но и всюду искать и открывать то,

что веселит, радует душу. Итак, наша комедия должна быть не только смешной, но и веселой. Не только сатирически отрицать вредное, но и утверждать доброй улыбкой новое.

Сатира, хлесткий юмор, карикатура — это оружие борьбы с отживающим, мешающим продвижению вперед. А вот веселость, жизнерадостность — это замечательное средство утверждения нового, средство, вызывающее у людей вдохновение.

О главном — средствами комедии

С конфликтом, ставшим основой музыкальной кинокомедии «Волга-Волга», мне впервые пришлось столкнуться в то время, когда, надумав снимать «Джаз-комедию», я искал исполнительницу на роль Анюты.

До Москвы дошел слух, что в Раменском районе есть девушка-трактористка, поражающая всех своими песнями и плясками. По нынешним временам она обязательно вышла бы в лауреаты республиканского, а то и всесоюзного масштаба, а тогда…

Мы приехали в Раменское. Для нас организовали что-то вроде смотра сельской художественной самодеятельности. Выступал колхозный ансамбль, и девушка эта пела и танцевала. Способности у нее были действительно выдающиеся, и я решил вызвать ее на «Москинокомбинат», на пробу. Но директор МТС не отпустил девушку в Москву, мотивировав это примерно так: «Нечего ей там горло драть, пусть как следует на тракторе работает. Тоже мне — артистка!»

Истории, подобные этой, приходилось выслушивать довольно часто. Бюрократизм, на опасность которого еще в первые годы Советской власти указывал Владимир Ильич Ленин, давал о себе знать и в 30-е годы. С бюрократизмом, указывал Ленин, мы будем бороться долго, ибо для того, чтобы искоренить его, нужны сотни мер, нужны поголовная грамотность, поголовная культурность, поголовное участие населения в управлении государством.

А между тем таланты, растущие в недрах народа, в каждом городе, в каждом селе, раскрывались в благоприятных условиях социалистического развития страны. В Москве проходили олимпиады, конкурсы, фестивали, которые убеждали в том, что художественная самодеятельность, как море полноводное, разлилась по всей необъятной Родине. Во мне крепло желание сказать обо всем этом свое слово кинематографиста-комедиографа.

Вместе с драматургами Н. Эрдманом и М. Вольпиным принялись за сценарий. Я всей душой стремился утверждать в нем то новое, доброе и прекрасное, что несет людям социализм, который, по мудрому предвидению В. И. Ленина, создаст возможности трудящимся «проявить себя, развернуть свои способности, обнаружить таланты…». Но пафос будущей кинокомедии заключался и в том, чтобы высмеять, осудить старое, тормозящее наше развитие, мешающее нашей радости, нашему счастью. Главным объектом сатиры в этом фильме

должен был стать бюрократизм.

Оказалось, пережиток этот весьма распространен и бываловские выходки, еще когда «Волга-Волга» находилась в зародышевом сценарном состоянии, многие руководители нашего киноведомства относили на свой счет, самолюбиво считая, что это «с них списано». Когда же по коридорам и павильонам «Мосфильма» стал расхаживать в гриме гражданина Бывалова артист Игорь Ильинский, то произошел курьез совершенно неожиданный. Оказалось, что Игорь Ильинский в гриме Бывалова похож на… Шумяцкого. Борис Захарович, так веривший в меня, своим авторитетом руководителя кинокомитета давший мне возможность снять «Веселых ребят», когда против «Джаз-комедии» выступали даже технические работники студии, всерьез на меня обиделся. Его красноречивые обиженные взгляды в мою сторону можно было весьма точно расшифровать, вспомнив русскую пословицу: «Ради красного словца не пожалеет и родного отца». Итак, я — неблагодарный насмешник. Но эта обида была, так сказать, затаенная. Находились ответственные читатели сценария, которые просто-напросто запрещали снимать те или иные кадры.

В сценарии был такой эпизод. Пароход «Севрюга» сел на мель около города Елабуги. Каюты на «Севрюге» выклеены обоями, на которых тысячекратно изображен пейзаж популярной картины «Утро в сосновом лесу». Этот пейзаж виден с каждого парохода, проходящего мимо Елабуги (где, кстати, работал некогда художник И. И. Шишкин). Вывалов, выходя рано утром на палубу, говорил: «Природа, как на обоях, только вот медведя не хватает». И в это время на палубу «Севрюги» влезал медведь. Бывалов прятался под стол и кричал: «Скажи ему, что здесь никого нет». Следом за медведем появлялся цыган. Он говорил: «Я раньше ходил за медведем, но теперь я работаю в колхозе. Медведь — работник творческий, он нам ни к чему. А вы — артисты, так, может быть, он вам пригодится». Тогда натерпевшийся страху Бывалов примирительно говорил: «Медведь произведет впечатление. Возьмем его с собой». И медведя брали. Присутствие медведя на «Севрюге» в дальнейшем оправдывало большое количество комедийных ситуаций.

Все шло хорошо, но однажды я был вызван к заместителю директора студии «Мосфильм». Он сказал:

— Товарищ Александров, у вас в картине есть медведь. О нем говорится, что он работник творческий и делать ничего не умеет. Не намек ли это на режиссера Медведкина, который снимает картину на колхозном материале?

Я вздрогнул, но не растерялся и ответил:

— Чем больше вы будете видеть намеков в снимающемся фильме, тем больше я буду доволен своей работой.

Думаю, поговорили — и ладно. Но на другой день съемки по указанию зама приостановились, и началась переделка сценария. Медведя убрали.

Подобных случаев можно вспомнить множество. Комедийного мастера обычно боятся, и к нему вследствие этой боязни на всякий случай постоянно проявляют недоверие. Поэтому нецелесообразно показывать в студии несмонтированный материал. Не секрет: комедийный трюк вне связи с предыдущим и последующим может произвести неправильное впечатление. Отдельно трюк кажется резким, неправдоподобным, ненужным, а в законченном фильме он занимает свое законное место, выглядит органичным.

Суровые гонения выдержал я по поводу «неуважительного отношения к классической музыке». Но тут просто у товарищей, как говорится, обнаружился явный недостаток чувства юмора. Бывалов в пику письмоносице Стрелке предпочитает классическую музыку. Но он оценивает музыкальный момент ниже момента своего руководства, да к тому же он, Бывалов, «лично знаком с товарищем Шульбертом». Казалось бы, чего тут не понять? Бывалов способен опошлить, скомпрометировать все, к чему прикоснется. В данном случае жертва — классическая музыка. Но, боже, сколько было их, непонимающих!

Фильм, когда он вышел на экраны, бурно приветствовали и зло критиковали.

Критиковали за обилие комедийных ситуаций, которые, дескать, обыкновенному зрителю просто невозможно воспринять. Не в свою защиту, к слову сказать, я сознаю, что фильм перегружен трюками, некоторые характеры в нем как следует не проявлены. Ради объективности оценки картины, давно уже ставшей историей кинематографии, скажу, что перегруженную трюками «Волгу-Волгу» за сорок без малого лет ее жизни на экране почти каждый зритель видел по крайней мере раз 10–12 и поэтому смог и восторженно и критически прочувствовать каждый эпизод, каждый трюк фильма.

Однажды по окончании приема в Георгиевском зале Кремля в честь участников декады украинского искусства И. В.Сталин пригласил группу видных деятелей культуры в свой просмотровый зал. Там были Немирович-Данченко, Москвин, Качалов, Корнейчук и многие другие видные деятели искусства. Сталин не первый раз смотрел «Волгу-Волгу». Он посадил меня рядом с собой. По другую сторону сидел В. И. Немирович-Данченко. По ходу фильма Сталин, делясь с нами своим знанием

комедии, своими чувствами, обращаясь то ко мне, то к Немировичу-Данченко, полушепотом сообщал «Сейчас Бывалов скажет: «Примите от этих граждан брак и выдайте им другой»». Произнося это, он смеялся, увлеченный игрой Ильинского, хлопал меня по колену. Не ошибусь, если скажу, что он знал наизусть все смешные реплики этой кинокомедии.

Когда на приеме Сталину представили Игоря Владимировича Ильинского, он пошутил:

— Здравствуйте, гражданин Бывалов. Вы бюрократ, и я бюрократ, мы поймем друг друга. Пойдемте побеседуем, — и повел его к столу.

С фильмом связан и такой занятный эпизод. В 1942 году в Москву в очередной раз прилетел специальный помощник президента Рузвельта Гарри Гопкинс. Сталин пригласил его с послом США У. Авереллом Гарриманом посмотреть «Волгу-Волгу». Гости от души смеялись, и Сталин как бы в знак своего особого расположения послал с Гопкинсом экземпляр фильма президенту США Рузвельту. Визит Гопкинса был кратковременным, и перевод сделать не успели, так что в самолете по пути в Соединенные Штаты наш переводчик переводил Гопкинсу монтажные листы. За время полета переводчик справился с репликами, но до песен дело не дошло.

Посмотрев «Волгу-Волгу», Рузвельт спросил Гопкинса:

— Почему Сталин прислал мне этот фильм?

Готового ответа не было.

Тогда-то тщательно отредактировали реплики и по возможности точно сделали перевод песен. При втором просмотре, как только на английском языке прозвучали куплеты лоцмана:

Америка России подарила пароход —
С носа пар, колеса сзади
И ужасно, и ужасно, и ужасно тихий ход! —

Рузвельт заключил:

— Ну вот, Сталин намекает, что мы ужасно затягиваем дело с открытием второго фронта.

Кстати сказать, Рузвельт любил напевать эту шутливую песенку.

Обо всех этих подробностях хождения «Волги-Волги» за океан мне рассказывал У. Аверелл Гарриман. Эта ассоциативная реакция, вызванная у президента с помощью фильма, вряд ли была запланирована. Вот ведь какая своенравная материя — искусство!

И еще одно в связи с этим отступление. Профессор Р. Н. Юренев, говоря о «Волге-Волге» как о выдающемся достижении советского киноискусства, проходится беспощадным критическим стилом по злополучной «Севрюге» и ее роли в фильме.

«Главным объектом шуток служит пароход «Севрюга»… Устаревшая техника смешна. Это заметили еще самые ранние кинокомики. Старомодный автомобиль был героем многих комедий. Он рассыпался и под Максом Линдером, и под Монти Бенксом. Он был спутником Франчески Гааль в «Петере» и «Катарине». Старомодный поезд был блистательно обыграй Бастером Китоном в «Нашем гостеприимстве».

Пароход Александрова не менее смешон. Он рассыпается от неосторожных движений. Про него говорят: «Пароход хороший, но воды боится!» Сквозь все его палубы проваливаются и Стрелка, как только Алеша предсказал ей провал на олимпиаде, и Бывалов, в гневе топнувший ногой. Пароход извергает неимоверные клубы пара и дыма. Он наталкивается на мели и на «тепляки» — подводные бревна. Словом, из парохода выжимается множество комедийных трюков. Но о чем они говорят? Что осмеивают? Что критикуют? Пароход, может быть, просто смешон? Просто — без всяких мыслей?»

Какая это все-таки тонкая материя — кинокомедия!

Умный, знающий критик, руководствуясь своим собственным чувством, вынесенным с просмотра «Волги-Волги» (все, что делается на «Севрюге», ему непонятно: что осмеивают? Что критикуют?), начинает вести так называемый профессиональный разбор этой части фильма и… впадает в тон Бывалова. А между тем «пустые» шутки-насмешки над пароходом, который когда-то Америка подарила России, не так уж бессмысленны. Песенка эта исподволь разрушала в сознании нашего народа гипноз обязательного, фатального превосходства американской техники. Наконец, прихотливо и удивительно активно сработала она в случае с Рузвельтом.

И комедию, и комическое не следует оценивать только с позиций голого здравого смысла. Тут обязательно запутаешься. В комедии особое место и значение имеет подтекст. И мне кажется, что искусство подтекста является искусством не столько литературным, сколько режиссерским и актерским.

Мне довелось когда-то увидеть в Париже выступление клоуна Грога, получившего за свое искусство Нобелевскую премию. На совершенно пустую сцену выходил маленький бледный человек в костюме, сшитом из мешковины. В руке он держал скрипку…

Выходя из-за кулис, Грог делал неловкое движение, и аудитория смеялась. Клоун мимическими движениями и жестами

просил зрителей воздержаться от смеха. Перед автором номера стояла задача — уговорить зрителя не смеяться, но с каждым движением клоуна смех возрастал. Смущение Грога вызывало овации, и это как бы мешало ему играть на скрипке.

В конце номера Грог исполнял на скрипке классическую вещь… и зрители плакали. Плакали, переживали музыку чересчур всерьез… по контрасту с тем, что делал исполнитель серьезной музыки раньше. В номере Грога не было никакого сюжета, не было ничего, кроме воспроизведения непосредственного человеческого чувства. А эффект был огромен.

Я неоднократно говорил и писал, что, если бы трюки, исполняемые Чаплином, делали менее талантливые люди, эти трюки были бы неприятными и пошлыми. Это наводит на мысль, что основной причиной смеха у Чаплина и Грога является глубоко осознанный, хорошо сделанный, с безукоризненным артистизмом воплощенный ими образ. Наиболее полно это видно на примере номера Грога, где нет никакого сюжета. Актер выступает в ярко очерченном образе стеснительного, робкого человека. И этим покоряет зрителя. Я не против сюжета. Этим примером я пользуюсь лишь для того, чтобы подтвердить положение: образ имеет в комедии решающее значение.

Достоинство «Волги-Волги» не столько в том, что мы высмеивали такое отрицательное явление, такой тормоз прогресса, как бюрократизм, а в том, что благодаря верно понятой цели и огромному, я бы сказал непревзойденному до сих пор, мастерству И. В. Ильинского, в яви, во плоти обнаружился перед всем народом (кино — самое массовое искусство!) образ Бывалова. На некоторое время слово «бюрократизм» было вытеснено термином «бываловщина».

Конечно, хороши сами по себе реплики, которые сочинили для Бывалова — Ильинского сценаристы Н. Эрдман и М. Вольпин. Это же совершенные образцы канцелярского стиля: «Я не могу заниматься каждой балалайкой в отдельности», «Владея музыкальной культурой и лично зная товарища Шульберта», «Закройте дверь!», «Очистите палубу!», «Прекратите безобразие!» Но слова можно по-разному произнести, подать. Ильинский вошел в образ Бывалова всем существом, если можно так выразиться, слился с ним.

Благодаря блестящей внешней характеристике, благодаря остроумному тексту характер Бывалова становится очевидным сразу же, в экспозиции. Еще Стрелка целуется на пароме, еще неизвестно зрителю содержание телеграммы-молнии, адресованной Бывалову, а он уже ясен. Он раскрылся в нескольких репликах, обращенных к посетителям и секретарше.

Секретаршу играла молодая, талантливая Мария Миронова. Играла блистательно. Эту роль никак не назовешь второстепенной. Секретарша Мироновой стала как бы продолжением и развитием бываловского начала. Бюрократизм и подхалимство находятся в самом близком родстве. Миронова великолепно решила эту задачу. Она играла наглый, воинственный подхалимаж. Она не гнет спины, не улыбается искательно, не робеет перед Бываловым. Она ему льстит, льстит грубо, развязно, с вызовом. Она нарочно разжигает его самолюбие… и он соловеет от ее слов, он почти хрюкает от удовольствия: «Что, что, что вы говорите — чуткое руководство?»

Завязкой кинокомедии служит первое столкновение Бывалова со Стрелкой. Узнав о телеграмме-молнии из центра, Бы-валов всполошился. Не вызов ли это в Москву? Он мечется по кабинету, приказывает «заложить кобылу», чуть не падает с балкона. Наконец, второпях садится на водовозную бочку и направляется к реке. Попутно мы показали хозяйство, которым «руководит» бюрократ Бывалов: кобыла расковалась, водовозная кляча делает подозрительные остановки у пивных, лодки не проконопачены. Добраться до парома так и не удалось. Приходится Стрелке кричать ему текст телеграммы с парома.

Телеграмма начинается так, что Бывалов млеет от счастья: «Вызываем Москву…», но кончается плохо: «Участников самодеятельности». Бывалов долго не может понять, вернее, осознать, что вызывают не его. Но, осознав, он принимает несколько поистине наполеоновских поз и выносит безапелляционное решение: отказат! за неимением талантов! И тут же кричит ответ на паром Стрелке. Ответ начинается словами: «Совершенно секретно!» Но поскольку Бывалов от переживаний охрип, то Стрелка его не слышит. И Бывалов прибегает к помощи водовоза, а затем и толпы, собравшейся на берегу. Под его личным руководством люди хором орут: «Совершенно секретно!» Слова бюрократического секрета гулко разносятся по реке. Крика толпы пугаются свиньи на пароме. Паром отрывается от троса, его прибивает к берегу. Стрелка спрыгивает на берег и категорически отказывается передать бываловскую телеграмму — ведь талантов в городе много.

— Ерунда! — мрачно заявляет Бывалов. — В этом городе не может быть талантов!

Так рождается конфликт, завязывается действие. Вначале действие ведет одна Стрелка. Пока Бывалов сокрушительно деловой походкой следует с берега к себе в кабинет, она доказывает ему, что в городе Мелководске множество талантов. Она рассказывает Бывалову, что некая Симка замечательно поет

арию Татьяны, и сама поет эту арию; она втолковывает Бывалову, что некий Мишка отлично читает стихи, и сама читает отрывок из «Демона»; она убеждает Бывалова в том, что некий Гришка отлично пляшет, и тут же проделывает несколько неотразимых колен лезгинки.

Это мое режиссерское счастье, что в фильме «Волга-Волга» снималась Любовь Орлова, которая могла делать все. В фильме она превосходно поет, пляшет, читает, но при всем при том остается письмоносицей Стрелкой — милой, простодушной Дуней Петровой, которая самозабвенно влюблена в искусство и непоколебимо уверена в творческих силах своих друзей. В роли Стрелки Любовь Петровна Орлова во всем блеске раскрыла замечательное качество своего дарования — умение сочетать эксцентрически комедийный внешний рисунок роли с подлинным лирическим чувством, с правдой человеческих переживаний.

Когда зритель смотрит «Волгу-Волгу», ему кажется, что все совершаемые Стрелкой действия, ее выступления во всевозможных амплуа удивительно легко даются актрисе Орловой. А ведь эту легкость, изящество исполнения роли обеспечил настойчивый и кропотливый труд: раздумья, тренировки, репетиции.

Любовь Петровна рассказывала о том времени: «Роль почтальона Стрелки… вернула меня к образу простой русской советской девушки, веселой, трудолюбивой и талантливой. Работа над этой ролью принесла мне новую неожиданную и большую радость.

Когда в газетах появилось сообщение о том, что мне предстоит играть роль девушки-письмоносца, ко мне на помощь поспешили буквально сотни девушек-почтальонов. Мои добровольные помощницы отнеслись ко мне с такой сердечной заботой, точно от этого зависел их собственный успех в картине.

Как передать чувства, которые испытывала я, читая эти письма — трогательные, доверчивые, дружеские? В них было множество предложений, рассказов о работе почтальонов, фотографий, описаний разнообразных случаев из практики письмоносцев, биографий. Меня приглашали понаблюдать работу письмоносцев, и одним из таких предложений я воспользовалась. В течение нескольких дней я разносила письма, газеты, журналы, стараясь проникнуться тем ощущением, с каким письмоносец входит в чужой дом, входит свободно, без неловкости или смущения, потому что знает, что вестей, которые он принесет, ждут. И если Стрелка передала в какой-то степени черты, свойственные профессии советского письмоносца, то этим она обязана коллективным нашим усилиям — моим и множества

добровольных помощниц».

Работа по-настоящему увлекала съемочный коллектив. «Волга-Волга» в короткие сроки была отснята и смонтирована. Но ее выпуску на экраны еще предшествовали долгие споры. Так или иначе, фильм появился на экранах, и дружный миллионноустый смех кинозрителей заставил тайных и явных Бы-валовых посторониться.

…Что легче: рассмешить или разжалобить? Построить веселый, озорной ход или уйти в сторону — к сентиментальности и трогательности?

Один досужий американский доктор как-то подсчитал, что для того, чтобы заставить человека заплакать, необходимо воздействовать на 30 процентов его нервов. А рассмешить человека можно лишь в том случае, если смех воздействует на всю нервную систему. Этот вряд ли научный подсчет все же помогает сформулировать следующую мысль, давно всеми принятую за аксиому: гораздо проще растрогать человека, чем его развеселить.

Существуют необычайно эффектные виды спорта, например, прыжки с вышки в воду. При исполнении этого спортивного номера можно добиться великолепного внешнего эффекта даже при большой неточности движения. Можно погрузиться в воду на метр ближе или на два дальше от намеченного пункта, можно закинуть дальше, чем нужно, ноги, лишь в последний момент исправить положение рук и… оказаться победителем. А в прыжке с одной трапеции на другую достаточно недолететь на один сантиметр, чтобы упасть и разбиться. Вот так же и с комедией. В драме, в поэме может быть много неточностей, которые не заметят ни зритель, ни критик. Неточное решение творческой задачи здесь катастрофы не повлечет. В комедии же, если смешная реплика или трюк не попадают в цель, они немедленно становятся пошлыми. И часто это зависит от пресловутого «чуть-чуть».

Когда Чаплин в «Новых временах» автоматически, в ритме работы конвейера поворачивает пуговицы на платье женщины гаечным ключом, это производит великолепное впечатление и никого не шокирует. Но стоит представить себе не такого талантливого исполнителя, как этот трюк потеряет смысловую нагрузку, потеряет все смешные стороны и превратится в надуманный и неуклюжий.

Грань между пошлостью и высоким искусством определяется многими моментами, в том числе и ритмом произведения. Во время съемок «Волги-Волги» произошел такой случай. Бывалов через «говорок» кричит в машинное отделение: «Поддай пару» —

и сразу же после его приказания из трубки «говорка» появляются клубы пара, ударяя ему в лицо. Было снято семь дублей этого кадра, и только один из них вызывал смех, а шесть других смотрелись при полном молчании. Оказалось, что только в одном дубле пар появлялся в правильном ритме по отношению к произнесенной фразе. В шести других дублях он либо запаздывал, либо появлялся слишком быстро. Успех этого трюка решала какая-то доля секунды.

Второй пример, пожалуй, еще более характерен. В картине «Волга-Волга» Стрелка, услышав от Алеши признание в любви, погружается в воду. Они в этот момент плывут по Химкинскому водохранилищу, и на вопрос Алеши: «Что с тобой?» — Стрелка говорит, как бы теряя сознание: «Воды…» Я считаю этот крошечный эпизод наиболее удачным во всем фильме. Он всегда вызывает точную и дружную реакцию смеха у зрителей.

Эта сцена была придумана мною для фильма «Веселые ребята». Исполняла ее та же актриса, но с другим партнером. Там эти кадры не вызвали смеха, и их пришлось вырезать. Интересно отметить, что в данном случае эффект произнесения слова «воды» зависел от правильно заданного вопроса. А при съемках «Веселых ребят» артист не понял ритма сцены. Очень многие, видя, что дело не идет, говорили мне тогда, что этот трюк — чисто литературный и на экране эффекта не произведет. Осуществив его в «Волге-Волге», я убедился, что самое маленькое «чуть-чуть» в комедийном диалоге имеет решающее значение. Вот почему комедию можно назвать искусством точным, искусством снайперским.

Изобразить сильного и смелого может даже начинающий цирковой артист. Но изобразить слабого или неуклюжего может только действительно сильный человек. «Неуклюжие» и «неумелые» акробаты — самые опытные, самые смелые, самые знающие мастера циркового искусства.

И в комедии должно быть точно так же. Искусство смешить — это, пожалуй, одно из самых трудных искусств. Комедийное мастерство требует большого опыта и непрерывной тренировки сценариста, режиссера, актеров.

Кстати, о работниках студий, принимающих комедийные картины. Чувство смеха — коллективное чувство. Редко бывает, что человек, оставаясь сам с собой, смеется (в одиночку чаще грустят). Чем больше людей, тем веселее и сильнее смех. Самый лучший прием фильму «Цирк» был оказан в Зеленом театре, когда на премьере было 25 тысяч человек. Я понял тогда, что по мере увеличения количества зрителей сила смеха увеличивается почти в геометрической прогрессии. На большой массовой

аудитории каждая кинокомедия кажется лучше, чем она есть на самом деле. И часто комедии теряют многие элементы юмора в маленьких просмотровых залах киностудий.

Чаплин говорил мне, что он воскресал и воодушевлялся после демонстрации своих картин массовой аудитории. А просматривая перед тем фильмы вместе с друзьями — крупными специалистами, он часто впадал в отчаяние.

Мастерам комедии тренаж нужен так же, как пианистам, певцам, акробатам, спортсменам. Ощущение ритма, чувство бодрости и творческого задора должны постоянно поддерживаться производственной деятельностью.

Для того чтобы достигнуть высот комедийного мастерства, необходимо иметь группу постоянных актеров, а не приглашать их из разных театров на два-три месяца. Сценаристам необходимо участвовать в репетициях и съемках, чтобы им стало ясно, что не все смешно написанное будет смешным на экране. Режиссерам нужно непрерывно снимать и знать актеров, как музыканты знают свои инструменты.

У нас в стране есть все условия для развития кинокомедии. По мере увеличения мощи нашего социалистического государства, его силы и богатства все шире раскрываются двери для сатиры, смеха и веселья.

Острие киносатиры должно быть направлено против таких элементов психологии и морали, как стяжательство, зависть, тщеславие, индивидуализм, жадность, лесть, лицемерие, плутовство и множество других недобрых свойств и качеств, оставленных нам в наследство буржуазной нравственностью. И вместе с высмеиванием этих «старорежимных» качеств человеческой психологии необходимо поддерживать, укреплять и воспитывать характерные черты представителей новой, советской общности людей — смелость, коллективизм, патриотизм, чувство дружбы, которые можно встретить только в нашей стране.

По выходе на экраны страны «Волги-Волги» критика писала: «Фильм получился по-настоящему смешной. Но смех этот отнюдь не бездумный.

Действие картины «Волга-Волга» посвящено одной из замечательных проблем сегодняшнего дня — самодеятельному искусству. Маленький городок на Волге, как, впрочем, и все края страны нашей, полон народных талантов. Но тупой бюрократ Бывалов делает все возможное, чтобы помешать их замечательному цветению. Борьба Бывалова со всем новым, талантливым, самобытным и победа этого талантливого и самобытного народного искусства над ханжеством и тупостью Бываловых, застрявших еще в некоторых уголках нашей

действительности, — таково содержание фильма…»

«Фильм удался. Получилось веселое, смешное, жизнерадостное произведение. Зритель заразительно, от души смеется над веселыми приключениями Стрелки и Алеши, над комическими неудачами боцмана, над тупостью бюрократа Бывалова… В фильме рассыпаны остроумные шутки, меткие словечки, которые, вероятно, войдут в обиход и станут нарицательными, как нарицательным для всего тупого и ограниченного станет имя бюрократа Бывалова».

Фильм «Волга-Волга», утверждавший возможность и реальность широкого развития самодеятельного искусства, в принципе говорил и о том, что социализм создал возможности для расцвета каждой личности, что наступило небывало замечательное время для развития всяческих способностей человек ка. Это соображение привело меня к мысли о необходимости нашему времени картины о раскрепощенной трудовой инициативе человека, а конкретно — о стахановском движении.

Писатель-юморист Виктор Ардов дал мне почитать свою новую пьесу «Золушка». Театры не спешили с ее постановкой, и я предложил писателю срочно переделать пьесу в киносценарий. У Ардова история современной Золушки выглядела в общих чертах так. Деревенская девушка Таня поступает в прислуги к вздорной провинциальной обывательнице. Тяжело Тане в прислугах, но случай помогает ей познакомиться с секретарем партийной организации текстильной фабрики; Добрая, внимательная женщина советует Тане идти в ткачихи. Под ее руководством Таня Морозова стала знаменитой стахановкой, многостаночницей, рекордсменкой.

Сказка о Золушке помогла Ардову воплотить в киносценарии прекрасную мысль о том, как мечта становится былью по воле нового — трудолюбивого, свободного — человека Страны Советов. В сценарии нет никакой сказочности, волшебности. Зато много веселого, по-настоящему смешного. Повседневность изображалась лирично, с жизнерадостным, подчас грубоватым юмором. Одним словом, сценарий был хорошей основой для начала работы. И хотя многие советчики из осторожных категорически советовали воздержаться от попытки ставить кинокомедию на такую серьезную и ответственную тему, как стахановское движение, я верил в успех начатого дела. Вчитавшись в сценарий, понял, что он слишком литературен, в нем маловато от духа времени. Вместе с Ардовым и Л. П. Орловой — исполнительницей роли главной героини фильма Тани Морозовой отправились в Вичугу к Евдокии Виноградовой, а

после интереснейшего разговора с первой многостаночницей в нашей текстильной промышленности мы стали ездить по текстильным фабрикам, всякий раз открывая для себя что-то новое. Тема оказалась многоплановой. У нее были сотни поворотов. Жизнь захлестнула нас обилием материала, и проблема заключалась в том, чтобы отобрать наиболее убедительное, стилистически близкое режиссерскому видению.

Навсегда осталась в памяти встреча с Дусей Виноградовой. Поразило нас ее обаяние — простота, доброжелательность, я бы сказал, нежность к людям, светившаяся во взгляде ее замечательных, ласковых глаз. Депутат Верховного Совета, новатор, которого знала и чтила вся страна, Евдокия Викторовна не отделяла себя от вичугских ткачих, от рабочего люда, но в то же время во всем ее облике, в улыбке и стати видна была радость от осознания своей завидной женской доли. Вдвоем с Марией Виноградовой (их считали сестрами, хотя они не родственницы) они управлялись с тремя сотнями ткацких станков. И другие ткачихи тянулись за ними.

Мы встретили подлинно счастливого человека. Его судьба удивительно совпадала с судьбой героини нашего фильма.

Встречи с ткачихами и руководителями текстильных производств фиксировались на фото- и кинопленку. Это был замечательный документальный материал, по которому впоследствии мы сверяли некоторые игровые моменты в ходе работы над кинофильмом «Светлый путь».

Знакомство с практическим опытом развертывания социалистического соревнования в текстильной промышленности заставило нас внести существенные изменения в развитие сценарной фабулы.

Мы стали изучать технические материалы — отчеты, специальные статьи руководителей текстильной промышленности.

Стали посещать фабрики, где имелись новые машины, стали наблюдать за ростом техники.

Мы снимали процесс реконструкции, модернизации старых цехов бывших морозовских фабрик, и — бывают же такие совпадения! — другая Таня Морозова — новая хозяйка одного из цехов «Трехгорной мануфактуры» у нас на глазах занималась этой перестройкой.

К нашему счастью, в это время достраивалась и открывалась Всесоюзная сельскохозяйственная выставка, в павильонах которой конденсировались достижения всей страны. Мы ее тоже сделали объектом изучения и съемок.

Сценарий по ходу ознакомления с обильными,

увлекательными материалами сильно менялся. Ардов по природе своей юморист. Работать с ним было легко, он все время шутил. Все очень волновались, потому что и Дунаевскому, и Лебедеву-Кумачу, и Орловой казалось, что время идет, а фильм наш стоит.

И Дунаевский, и Лебедев-Кумач, и сам Ардов с укором смотрели на меня. А я не унывал, объясняя медленный темп новизной дела, за которое мы взялись. Ардов иронизировал: «Александрова, когда он пускается в объяснения созидающей сущности советской кинокомедии, принимаю как успокоительные ванны». А говорил я тогда своим соратникам и единомышленникам примерно следующее.

Сатирический смех — это смех, который выжигает человеческие пороки, недостатки. А веселая комедия утверждает новое, хорошее, нужное. Произведения, в которых эти два качества не сочетаются, можно смело отнести к разряду комедий прошлого. Гоголь, Салтыков-Щедрин — это разрушающая сатира. Они не предлагали ничего взамен разрушенного. Мне кажется, продолжал я теоретизировать, в нашей советской комедии впервые стала обнаруживаться драгоценная двойственность. Комедия разрушала ненужное, сжигала отжившее и утверждала новое.

Эти мои «лекции» не только успокаивали. Мне кажется, они способствовали консолидации творческого коллектива.

Много споров было вокруг того, что фантазия Тани (сон, полет) — это не реалистические приемы, что «фантастические» кадры вырываются из общей структуры фильма. Но ведь эти фантазии, возражал я своим оппонентам, опираются на реальный материал. Пафос фильма заключен в крылатых словах песни: «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью». И разве мало настоящих чудес совершают каждодневно советские люди, с энтузиазмом возводящие светлое здание социализма?

«Фантастическими» кадрами мне хотелось решительно преодолеть бытовизм первоначального сценария, дать величественной теме приподнято-поэтическое решение, показать, что современная быль может быть волшебнее старой сказки. Может быть, мне и пришлось бы испытать горечь поражения в новом и безусловно рискованном для репутации режиссера «фантастическом» подходе к вполне реальной жизненной истории Тани Морозовой. Но замечательный талант, многогранное мастерство Любови Петровны Орловой помогли мне увидеть замысел воплощенным с безукоризненным артистизмом и правдивостью. И в начале фильма, когда, напоминая Анюту из «Веселых ребят», Таня в ритм веселой песенке справляет свои хозяйственные обязанности и наивно кокетничает с красивым

соседом по гостинице «Малый Гранд-Отель», и в финале, когда, награжденная орденом, она видит в кремлевских зеркалах все этапы своей судьбы, а потом летит в крылатом автомобиле над сказочными дворцами Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, — всюду Орлова правдива по чувству, по мысли, по идее. Вполне достоверным в исполнении Орловой предстает сказочно быстрое и прекрасное превращение Тани из забитого деревенского подростка в цветущую красавицу, лучшую стахановку района.

Все, что вызывало недоумение и прямые возражения у тогдашних критиков фильма, теперь, спустя много лет, признано за достижение, смелость и творческое дерзание, вполне себя оправдавшие.

Новизна фильма заключается в том, что в нем о самом серьезном, самом главном — о социалистическом строительстве — говорилось средствами кинокомедии. Мы доказали этой лентой, что благодарному искусству комедии доступно выражение самых существенных и сложных процессов жизни!

Можно было сделать комедию и веселую, и смешную из факта наличия «женских» текстильных городов. Но не это было главной темой дня. Мы понимали, что стахановское движение — это та точка опоры Советской власти, с помощью которой будут успешно решены грандиозные экономические задачи. И новая наша кинокомедия сверяла свой шаг со стремительным шагом энтузиастов-стахановцев.

И. Дунаевский на стихи поэта А. Д. Актиля написал «Марш энтузиастов». И мелодия, и стихи этого марша не забыты. Их обязательно услышишь на праздничной демонстрации 7 ноября и 1 Мая, на апрельском коммунистическом субботнике. «Марш энтузиастов» и другие песни в нашей новой кинокомедии были введены не для развлекательности. Они задумывались и с большой старательностью создавались ради уточнения и углубления мысли фильма. Всем нам — и композитору, и поэту, и режиссеру — очень хотелось, чтобы с экрана прозвучал такой стахановский марш, который стали бы петь все, который звал бы за собой.

Нам ли стоять на месте?
В своих дерзаниях всегда мы правы.
Труд наш есть дело чести,
Есть дело доблести и подвиг славы.
К станку ли ты склоняешься,
В скалу ли ты врубаешься,—
Мечта прекрасная, еще не ясная,

Уже зовет тебя вперед.
Нам нет преград ни в море, ни на суше,
Нам не страшны ни льды, ни облака.
Пламя души своей, знамя страны своей
Мы пронесем через миры и века.

Когда картину показали руководителям страны, Сталин сказал, что картина хорошая, хотя и не несет в себе такого сатирического запала, как «Волга-Волга». Покритиковал название «Золушка». Тема фильма гораздо шире, современнее, и поэтому надо дать ему другое название. После этого разговора он прислал мне домой листок с двенадцатью названиями, на выбор. Я выбрал «Светлый путь». (Это крайне огорчило Глав-кинопрокат, поскольку они заранее приготовили рекламные духи, спички, и всюду на этикетках стояло — «Золушка».)

«Светлый путь», строго говоря, — то, что теперь называют мюзиклом. Эта форма процветает сейчас и в театре, и в кино. Тогда это была новая, еще только нарождающаяся форма. За новизну выдается в наши дни и такой технический прием, когда в кино актриса поет как бы дуэтом. В «Светлом пути» было и это. В волшебном зеркале Таня Морозова выступает одна в четырех обличьях — домработница, ткачиха, русская красавица в кокошнике, депутат. Там она одна поет квартетом. Четыре записи с разных пленок были сведены на одну.

Взявшись за показ нового в советской действительности, мы стремились в техническом отношении быть новаторами-энтузиастами. Пленка у нас была слабая. На этом пути мы испытывали много трудностей, а в текстильных цехах, где приходилось снимать, было не очень-то светло. Поэтому широко использовали новый по тем временам технический прием: замедленной съемкой снимали в цехе фон, а станок, на котором работала Таня Морозова, крупным планом снимали в студии на фоне экрана, рирпроекции — проекции на просветный, прозрачный экран.

Надо сказать, что Любовь Петровна действовала у станка как заправская ткачиха. Помня о том, как строго относилась Орлова к каждому слову, сказанному о ее работе, я не стану рисковать и приведу здесь отрывок из ее записок о том, как она готовилась к съемкам в «Светлом пути»:

«Среди тех советских девушек, которых мне довелось воплотить на экране, более других мне дорог образ Тани Морозовой.

Она красива своей целеустремленностью, силой воли,

любовью к труду. Простая деревенская девчонка, потом ткачиха, она стала государственным человеком. Как в фильме, так и в жизни я стремилась в ее образе воплотить характерные черты советской женщины, идущей светлым путем.

Путь Тани списан авторами сценария Ардовым и Александровым под прямым влиянием производственных достижений знаменитых ткачих Евдокии и Марии Виноградовых.

В «Светлом пути» самые способности Тани вызваны к жизни той любовной заботой, какой окружен каждый человек в нашей стране. В этом смысле образ Тани как бы продолжал и углублял идею, которая заложена в образах Анюты и Стрелки. Но кроме этого мое поистине нежное отношение к Тане Морозовой опирается и на личные ощущения, с которыми для меня связана работа над этой ролью. Пожалуй, я могу сказать, что в какой-то степени я сама вместе с Таней прошла путь, проделанный ею, — от простой черной домашней работы до квалифицированного труда у ткацкого станка. Первая часть этой задачи не требовала от меня специальной подготовки. Таким умением обладает каждая женщина. Но на экране Таня в течение нескольких минут работает на ткацком станке. Я должна была провести эту сцену так, чтобы зрители, среди которых ведь будут и настоящие опытные ткачихи, поверили бы, не усомнились в подлинно высоком мастерстве владения станком Морозовой. И для этого мне пришлось, как и самой Тане, учиться ткацкому делу. Три месяца я проработала в Московском научно-исследовательском институте текстильной промышленности под руководством стахановки-ткачихи О. П. Орловой. Кроме того, во время съемок на Ногинской (Глуховской) ткацкой фабрике моими постоянными учительницами были потомственные русские ткачихи.

…Я успешно сдала техминимум и получила квалификацию ткачихи. Быстрому освоению профессии помогло то, что я занималась не только на уроках. Ткачиха должна обладать очень ловкими пальцами, чтобы быстро завязывать ткацкий узел, достигается это путем длительной тренировки. И я отдавала этой тренировке все свое время. В сумке я всегда носила моток ниток, как другие женщины носят вязанье. Я вязала ткацкие узлы всегда и всюду. Такими узлами я перевязала дома бахрому скатертей, полотенец, занавесей.

Но работа на фабрике, учеба, а главное — тесное общение с текстильщицами дали мне гораздо больше, чем только умение следить за работой станка или завязывать ткацкий узел. Постепенно осваивая профессию ткачихи, я следила за тем, как чувство робости перед станком уступает место интересу, чувству азарта, наконец, гордости, когда работа начинает получаться. Я

тщательно собирала эти крупицы ощущений: ведь через это прошла и моя героиня Таня Морозова. Я близко сошлась со стахановками-ткачихами и глубоко, душой, поняла то благородное беспокойство, которое не позволяет им ограничиться достигнутыми успехами и увлекает их все вперед и вперед по пути производственных достижений. Все эти черты, штрихи, подчас еле уловимые детали я тщательно собирала в копилке памяти, чтобы насытить ими образ Тани.

Много я испытала счастья, когда после просмотра картины на ткацкой фабрике ко мне подходили ткачихи и высказывали удовлетворение просмотренным фильмом. «Ты настоящая ткачиха, — говорили они, — ты хоть сейчас можешь стать за станок. Приходи к нам работать». Я не воспользовалась их сердечным приглашением. Но если бы моя работа оставляла возможность для других занятий, из всех других я выбрала бы профессию ткачихи. Наверное, мне удалось вложить в роль Тани Морозовой ту сердечную привязанность и огромное уважение, которое я испытывала к ткачихам, если о нем помнят и сейчас».

С трибуны XXIV съезда партии о фильме «Светлый путь» говорила ткачиха А. В. Смирнова. Алевтина Валентиновна подчеркнула, что наши литература и искусство в долгу перед текстильщиками — большим отрядом славного рабочего класса Страны Советов.

— В кои-то веки, — сказала она, — был снят фильм «Светлый путь». Хороший фильм о зарождении виноградовского движения в текстильной промышленности. С тех пор он остается в гордом одиночестве.

Незадолго до кончины Любовь Петровна получила глубоко взволновавшее ее письмо от рабочих льнокомбината «Красный Октябрь» из Горького:

«Только что по телевидению смотрели «Светлый путь». Нас было 17 человек: ткачихи, прядильщицы, мастера, инженеры, слесари, секретарь комитета ВЛКСМ, бывший парторг.

Товарищ Любовь Орлова! Этот фильм и вы, наша народная артистка, — это наша жизнь.

Наша фабрика самая революционная в Нижнем Новгороде. Мы вместе с сормовичами первыми в России подняли Красное знамя и воевали на баррикадах в 1905 году.

Теперь у нас больше, чем в «Светлом пути», многостаночников — ткачей и прядильщиц, а Баринова была вместе со Стахановым и Дусей Виноградовой в числе первых ударниц.

Товарищ Любовь Орлова, мы Вас любим, Вы великая артистка и замечательный (без зазнайства) человек.

Мы наших дочерей назвали Вашим именем. У нас на комбинате Люба самое многочисленное и уважаемое имя.

Может, Вы не знаете, что даже при награждении орденами, при присуждении премий за отличную работу и даже при распределении квартир и на свадьбах мы в первую очередь ставим вопрос, а как бы поступила наша милая Золушка — Любовь Орлова, и знаете, Ваше имя у нас — показатель коммунистического отношения к жизни. Вы извините меня, но я пишу так, как есть.

Товарищ Орлова, если Вы по занятости не можете приехать к нам в Нижний Новгород, а теперь Горький, то, может быть, пришлете свое пожелание, а у нас в клубе есть музей революционной и трудовой славы, где, кстати сказать, есть Ваш фотопортрет как стахановки-многостаночницы и как мировой прославленной артистки, отражающей жизнь нас — простых людей.

Прошу Вас извинить меня за нескладное письмо, у меня образование — школа ФЗУ, Отечественная война, семь ранений — четыре тяжелых. У меня две дочери, три сына. Имею 27 правительственных наград. А пишу я по просьбе ткачих, прядильщиц. Утром это письмо парторг зачитал на ткацкой фабрике, и там все захотели подписаться и даже написать в правительство, чтобы Вас прислали к нам, но я опустил письмо в ящик, чтобы не было спора.

Еще раз прошу извинения. Мы, четыре тысячи ткачей, прядильщиц, слесарей, мастеров, инженеров, служащих, комсомольцев и коммунистов, желаем нашей народной любимой Любови Орловой многих долгих лет жизни, отличного здоровья, гордимся, что в нашем русском искусстве, наряду с Собиновым, Ермоловой, Шаляпиным есть Любовь Орлова».

По поручению коллектива льнокомбината «Красный Октябрь» письмо это написал однофамилец ткачихи Яковлевского льнокомбината Ивановской области делегата XXIV и XXV съездов КПСС А. В. Смирновой Николай Смирнов.

Надо ли говорить, как радовалась этому письму Любовь Петровна, как согревали ее эти искренние, идущие от сердца строчки…

Значит, фильм и сейчас дорог рабочим людям. Значит, честно, от души поработали тогда все участники съемочного коллектива.

И мне, режиссеру фильма, хочется помянуть добрым словом товарищей по работе над кинокартиной «Светлый путь». В нашем фильме снимался молодой киноактер Евгений Самойлов. Такие замечательные характерные, комедийные актеры, как Елена

Тяпкина и Владимир Володин, тоже были членами нашего съемочного коллектива.

Дунаевский помог фильму не только своей музыкой, но и определением тех мест, где она должна звучать.

В коллективе работал художник, обладающий яркой фантазией и умением, Борис Кноблок. Вторым режиссером был мой старый товарищ Александр Левшин.

В 1940 году перед главным входом Всесоюзной сельскохозяйственной выставки была установлена скульптура В. И. Мухиной «Рабочий и колхозница». Показом ее и завершалась картина. Мы на самолете летали вокруг двух выразительных гигантов из нержавеющей стали и любовались скульптурной группой, созерцая ее в таких ракурсах, которые не доступны рассматривающим монумент с земли. С той поры скульптурная композиция «Рабочий и колхозница» стала эмблемой «Мосфильма».

«Светлый путь» вышел на экраны накануне войны. Год от года успех фильма увеличивался. Комедийный образ здесь обрел героическое звучание, стал образом, зовущим на подвиг. Но, став героическим, образ ткачихи Тани Морозовой не перестал быть веселым, смешным. Не зря говорит народная пословица: «Смех — родной брат силы». Жизнерадостность, веселость образа главной героини нашего фильма побуждали людей бороться за радостную жизнь.

Само собой разумеется, наша съемочная группа не была единственным творческим коллективом, штурмующим вершины комедийного жанра. После «Веселых ребят» советская кинокомедия прочно подружилась с музыкой. Музыка, песни определяли эмоциональный строй комедии, несли в себе положительный заряд, создавали социальную атмосферу этих рожденных советской действительностью оптимистических кинопроизведений.

Комедийный жанр всегда был желанным для советских зрителей.

Вспомним, что еще в 1922 году на Украине поставили комедию «Шведская спичка» по Чехову. В 1923 году режиссер А. Разумный создал комедию «Комбриг Иванов».

Некоторые ранние советские комедии имели такой большой успех, что могли соперничать с иностранной продукцией, которая наводняла тогда наши экраны. К ним прежде всего относятся комедия «Красные дьяволята», сделанная в Грузии режиссером Перестиани, и «Папиросница от Моссельпрома», в которой блеснули своим мастерством замечательные комедийные артисты Игорь Ильинский и Михаил Жаров.

Затем режиссер Тимошенко выпустил забавную комедию «Радиодетектив», а Протазанов — «Закройщик из Торжка», в которой Игорь Ильинский закрепил свою славу комедийного мастера.

Всеволод Пудовкин, отвечая на злобу дня, сделал комедию «Шахматная горячка» (об увлечении шахматной игрой). И еще множество комедийных кинокартин было сделано в период немого кино: «Чертово колесо», «Карьера Спирьки Шпандыря», «Эх, яблочко!», «Дон Диего и Пелагея», «Два друга, модель и подруга», «Черевички», «Праздник святого Иоргена». Однако не все они удовлетворяли растущим требованиям нового зрителя, ибо в большинстве этих комедий превалировали традиции старого, а новые принципы советского комедийного искусства появлялись только как частные детали, не касаясь основ старой драматургии и не выходя на новые пути социалистического искусства. Эти кинокомедии подготовили почву для открытия новых путей советской комедии, но все же они не до конца удовлетворяли запросы советского зрителя.

Затем родилась музыкальная комедия. Ее счет открывают «Веселые ребята». Почти параллельно с «Веселыми ребятами» режиссер Савченко снял музыкальный фильм «Гармонь» из комсомольской жизни. В этом фильме прозвучали прекрасные песни композитора С. Потоцкого. Затем режиссер Иван Пырьев выпустил свои знаменитые комедии «Богатая невеста» и «Трактористы», в которых воспел вдохновенный труд колхозного крестьянства. Щедро показанная в картине украинская природа не просто служила фоном и средой, а слагалась в поэтический образ Родины, на благо которой вдохновенно трудятся колхозники. Украинские песни, танцы, юмор украсили многие кадры картины.

Это было открытие нового пути народной комедии, стремительное движение мастера к высокой гражданственности. Большой успех этих картин вдохновил Пырьева на создание новых комедий, таких, как «Свинарка и пастух», «В шесть часов вечера после войны» и, наконец, великолепного цветного фильма «Сказание о земле Сибирской» и красочной, веселой комедии «Кубанские казаки».

Эта галерея картин, созданных талантливейшим мастером советской русской комедии, вошла в сокровищницу нашей кинематографии и стала одной из капитальных основ ее формирования и дальнейшего развития. В этих комедиях «родились» и расцвели популярные комедийные артисты Борис Андреев, Иван Любезнов, Марина Ладынина, Николай Крючков, Вера Васильева и другие.

Ленинградская киностудия в предвоенные годы выпустила веселые музыкальные картины «Музыкальная история», «Антон Иванович сердится», поставленные режиссерами А. Ивановским и Г. Раппапортом. Режиссер С. Тимошенко одну за другой выпустил популярные комедии «Три товарища», «Вратарь».

Расцвет любимого народом киножанра — музыкальной комедии стал ярчайшим выражением победы социализма в нашей стране, бурного экономического и культурного роста СССР. Комедия стала реальной созидательной силой. Советские кинокомедии вселяли в массы бодрость и оптимизм, формировали жизнестойкие характеры энтузиастов строительства коммунистического общества. В то же время увлекательное искусство кинокомедии продолжало наступать на пережитки старой психологии: беспечности оно противопоставляло бдительность, бездельничеству — трудовой энтузиазм, зависти — социалистическое чувство соревнования, невежеству — высокую культуру, низости — благородство, трусости — смелость, расхлябанности — целеустремленность, малодушию — волю, чванству и высокомерию — скромность и деловитость.

Таким образом, советская музыкальная комедия помогала строить социализм, воплощая в жизнь завет Владимира Ильича Ленина «Коммунизм должен нести с собой не аскетизм, а жизнерадостность и бодрость…»

С верой в победу

В Кемери под Ригой в июне 1941-го мы отдыхали, сочетая досуг с работой. Хорошо встреченное публикой эстрадное представление Московского мюзик-холла «Звезда экрана» я вместе с его авторами драматургами Раскиным и Слободским стремился превратить в киносценарий. Меня привлекла в «Звезде экрана» тема физиков и лириков, в ту пору только-только обозначившаяся и еще не вышедшая на страницы печати. К лирикам тогда относились с суровым скептицизмом, и мне виделся в этом несправедливом отношении серьезный повод для возражения. Естественно, дискутировать я намеревался доступными мне средствами кинокомедии.

В Риге в то лето оказалось много видных деятелей науки и культуры. Корнейчук писал здесь новую пьесу. Охлопков участвовал в подготовке декады латышского искусства в Москве. Было с кем поговорить и поспорить на тему взаимоотношений физиков и лириков. А между тем обстановка накалялась. Остро чувствовалось приближение войны. 21 июня мы с Любовью Петровной Орловой выступали перед общественностью столицы молодой Латвийской ССР, рассказывали о своих творческих планах, а утром 22 июня Ригу бомбили фашистские самолеты.

23 июня мы получили указание немедленно вернуться в Москву. Во время посадки в вагоны произошел очередной налет. Один из фашистских летчиков обстрелял паровоз, и поезд не мог тронуться. Паровоз откатывали на руках. Прицепили какой-то другой, маломощный. Доехали до первого взорванного моста. На лодках переправились на другой берег реки.

Всюду беженцы, пожары, людское горе. Целых три дня добирались до Минска. Минск и всю Белорусскую железную дорогу бомбили беспрестанно. Любовь Петровна организовала женщин нашего эшелона в отряды сандружинниц, наладив немедленную помощь раненым. Она была смела, находчива, энергична — такой, какой ее привыкли видеть на экране, — советской героиней.

Война явилась суровым испытанием для всего народа и для каждого советского человека. Свой счет предъявила война и художникам: и как гражданам страны, и как творческим работникам.

Мы, кинематографисты, сознавали себя мобилизованными, идеологическими бойцами. Партия всегда, на всех этапах истории, с огромным вниманием и доверием относилась к художникам. Наше партийное искусство было и остается

духовным оружием народа. В Великой Отечественной войне кино буквально с первых дней великого испытания вышло на передний край общенародной борьбы с немецко-фашистскими захватчиками.

Как и все советские люди, кинематографисты всей душой стремились выполнить свой долг перед Родиной. Многие мужчины нашего Московского Дома кино вошли в отряд противовоздушной обороны. Под руководством Иосифа Михайловича Туманова мы ночи напролет дежурили на крышах. На крышах стояли зенитные пушки, а во дворе — обслуживающие их грузовики с боеприпасами. Когда однажды вражеские самолеты засыпали крышу нашего дома зажигалками, мы вынуждены были сбрасывать их куда придется. Зажигалки попадали и на грузовики со снарядами. Женщины, дежурившие внизу, щипцами извлекали их оттуда и бросали в бочки с водой и ящики с песком. С крыши были видны пожары, работа прожекторов и воздушные бои. Великий город мужественно противостоял врагу.

В августе во время одного налета фашистской авиации взрывной волной меня перенесло с одной секции крыши на другую. В результате я получил контузию и серьезное повреждение позвоночника. Очнувшись, я все же смог, хотя и с трудом, самостоятельно добраться до своей квартиры. А через два дня снова снимал очередной сюжет для «Боевого киносборника».

Особые условия военного времени и особые агитационные задачи определили направление поисков и результаты творческого труда кинематографистов. С первых дней Великой Отечественной войны советская кинематография стала энергично, по-боевому перестраивать свою работу на военный лад.

На фронт выехали операторы кинохроники. Более 150 кинорепортеров, среди которых были и ветераны кинохроники, и мастера военного репортажа, незадолго до этого побывавшие в Испании, и «зеленая» молодежь, только что окончившая Всесоюзный государственный институт кинематографии, и операторы художественного кинематографа, были откомандированы в распоряжение фронтовых штабов. Съемки осуществлялись по непосредственным заданиям военного командования. Ленты отправлялись в Москву.

Операторы-хроникеры участвовали в опаснейших боевых операциях, снимали в боевых самолетах и танках. Они были среди участников исторической битвы под Москвой, в которой Красная Армия нанесла первое серьезное поражение фашистским захватчикам. Они снимали на переднем крае бои в районе Сталинграда и на Курской дуге. Их забрасывали в глубокий тыл

противника, где они участвовали в рейдах партизанских отрядов. Вооруженные легкими камерами-«кинопулеметами», они в составе отрядов автоматчиков участвовали в ближних боях. Многие из них, выполняя свой долг, отдали жизнь в боях за Родину. Молодой кинооператор, воспитанник ВГИКа, Мария Сухова, смертельно раненная, вертела ручку аппарата до тех пор, пока не потеряла сознание. Смертью героев пали операторы В.Сущинский, В. Муромцев, Н. Быков.

Старейший русский оператор П. Ермолов, снимавший военную кинохронику в годы первой мировой и гражданской войн, а затем работавший в художественной кинематографии, в пору Великой Отечественной войны вернулся в кинохронику. Оператор художественной кинематографии М. Глидер, поэтично воплотивший в фильме А. Довженко «Иван» мирные картины созидательного труда украинского народа, снимал боевые операции партизанских соединений Ковпака и Федорова. Ему принадлежит уникальная съемка взрыва партизанами немецкого поезда. Роман Кармен, работая одновременно как оператор и как режиссер, запечатлел героическую оборону Ленинграда.

Из этих съемок составлялись хроникальные сюжеты, стекавшиеся со всех фронтов на Центральную и Ленинградскую студии документальных фильмов. Отбирая наиболее важные, актуальные темы, режиссеры-документалисты составляли очередные выпуски документальных журналов.

Первые съемки военной кинохроники начались через три дня после вторжения немецко-фашистских войск на советскую землю. Последние были сделаны в сентябре 1945 года, в дни разгрома войск империалистической Японии. Этот огромный материал бережно хранится в фондах «Кинолетописи Великой Отечественной войны».

Нуждами фронта и тыла с первых дней войны жила и наша художественная кинематография. Был пересмотрен план производства художественных фильмов. Из него изъяли все произведения, которые не имели прямого отношения к теме защиты Родины. В ходе корректировки плана возникла идея создания короткометражных художественных кинокартин, объединенных в киносборник. Эту идею в первые дни войны предложили ленфильмовцы. Инициативу ленинградцев горячо поддержали киноработники Москвы.

Съемки первых короткометражек относятся к началу июля 1941 года. «Подруги, на фронт!» и «Чапаев с нами» были сняты буквально за несколько дней.

В работе над киноновеллами для «Боевых киносборников» участвовали режиссеры С. Герасимов, Л. Луков, В. Петров, М.

Донской, Вс. Пудовкин, С. Юткевич, Б. Барнет, Е. Червяков, Г. Козинцев, В. Эйсымонт, И. Савченко, К. Юдин. Сценарии писали Л. Леонов, Ю. Герман, Б. Ласкин, Л. Арнштам, М. Вольпин, Л. Ленч, А. Штейн, Е. Помещиков, Н. Рожков, Н. Эрдман — писатели-прозаики, сценаристы, театральные драматурги. В фильмах снимались популярные киноактеры — Л. Орлова, З. Федорова, Б. Бабочкин, Э. Гарин, Н. Крючков, Н. Охлопков, Б. Чирков, Б. Андреев, М. Штраух, С. Мартинсон, П. Алейников.

«Боевые киносборники» состояли из четырех-пяти короткометражных фильмов — драматических новелл, скетчей, кинокарикатур. В них показывались героизм и моральное величие защитников Родины, изобличались коварные методы врага, остро и хлестко высмеивались претензии фашистов на мировое господство.

Делались «Боевые киносборники» в Москве и Ленинграде. Упорные, жестокие бомбардировки врага нередко останавливали работу съемочных групп. Режиссеры, актеры, операторы совмещали участие в постановках с выступлениями на призывных и сборных пунктах, с дежурствами в отрядах местной противовоздушной обороны. Некоторые творческие работники добровольцами ушли в отряды народного ополчения. Закончив постановку короткометражного фильма «У старой няни» («Боевой киносборник» № 2), стал активным участником партизанской борьбы на Ленинградском фронте мой близкий товарищ кинорежиссер Евгений Червяков. В начале 1942 года он погиб в бою.

Патриотический труд мастеров кино увенчался успехом — уже в первых числах августа 1941 года «Боевой киносборник» № 1 демонстрировался в действующей армии и в тылу. С декадными интервалами были выпущены 2-й и 3-й «Боевые киносборники».

Оказавшись в Москве, я сразу же включился в работу по созданию «Боевых киносборников». Отложив до лучших времен «Звезду экрана», вместе с А. Раскиным и М. Слободским принялись развивать образ письмоносицы Стрелки. С большим подъемом снималась для «Боевого киносборника» Любовь Петровна. В гриме Стрелки и военном костюме она развозила фронтовые письма на том самом велосипеде, которым так ловко управляла в «Волге-Волге». Милый и светлый образ талантливой девушки, сочинительницы популярной песни о Волге, так хорошо знакомый советским людям, вызывал улыбку, пробуждал добрые воспоминания. Стрелка «придумывала» новые слова на хорошо известную музыку из «Веселых ребят», декламировала стихотворные лозунги. Бойцы на фронте и труженики в тылу надолго запоминали убедительные в устах любимой киногероини

призывы. Подчас Стрелка доставала киноаппарат и устраивала просмотры хроникальных очерков об упорной битве с врагом. Показав киноочерк, она снова раздавала письма, пела песни, читала стихи и даже разоблачала переодетого фашистского диверсанта.

Осенью 1941 года мы снимали сюжеты «Боевых киносборников» в прифронтовых условиях. Винтовка и съемочный аппарат поочередно сменяли друг друга. Нередко мосфильмовцы выходили на строительство оборонительных сооружений, и тогда нашим оружием становилась лопата [12].

Вспоминается радостная встреча нашего съемочного коллектива с героем, главным защитником московского неба Виктором Талалихиным. Молодой, можно сказать юный, воин. Лучащийся взгляд, неиссякаемое обаяние всего его облика, как магнит, тянули к нему людей. Чем-то они были схожи с Юрием Алексеевичем Гагариным.

В октябре работать стало особенно опасно. «Мосфильм» бомбили. Однажды в кадре оказалась упавшая с неба, «незапланированная» режиссером зажигалка, и никто не ахал, не удивлялся. Ее деловито захватили щипцами и сунули в ящик с песком, ни на минуту не задержав съемочного процесса.

«Мосфильму» было приказано эвакуироваться, и мы долго и с трудом добирались до Алма-Аты, где так же оперативно, как прибывшие с юга страны на Урал заводы, разворачивали работу объединенные Московская и Ленинградская студии.

Уже в 1942 году на экраны страны вышел выдающийся по своим художественным достоинствам и буквально бесценный для того тяжелейшего в судьбе Родины момента фильм «Секретарь райкома» Ивана Пырьева. Великую силу в сердца советских людей вливало исполнение выдающимся советским киноактером В. Ваниным роли секретаря райкома Кочета. Достоверность характеров героев, горячий патриотизм режиссера Пырьева, высокое мастерство актеров Михаила Жарова, Марины Ладыниной, Михаила Астангова воспринимались как документалистика, звали советских людей на подвиги во имя победы.

Этой же теме был посвящен поставленный в Алма-Ате фильм Ф. Эрмлера «Она защищает Родину», где рассказывалось о судьбе русской женщины-колхозницы, ставшей партизанским вожаком. Актриса Вера Марецкая не играла, а буквально жила жизнью самоотверженной патриотки Прасковьи Лукьяновой.

Там, в Алма-Ате, в короткие сроки были поставлены такие нужные фронту и тылу, разные по материалу, но близкие по своему патриотическому духу картины, как «Два бойца» Л. Лукова

и «Фронт» братьев Васильевых, «Во имя Родины» Вс. Пудовкина и Д. Васильева и «Март — апрель» В. Пронина.

Мне не пришлось поработать в Алма-Ате вместе с товарищами по «Мосфильму». Прямо с поезда я угодил в госпиталь — сказалась контузия. Когда подлечили, то тут же через Красноводск направили в Баку руководить местной киностудией.

Враг рвался через Кавказский хребет к нефтепромыслам Апшерона. Город подвергался бомбежкам. По Каспию через Баку шло вооружение и армейское снаряжение. Каспийские военные моряки конвоировали транспорты, защищали Баку от налетов вражеской авиации, маршевыми батальонами морской пехоты уходили защищать Кавказ. Наша группа снимала документальный фильм «Каспийцы». Снимали в Бакинской бухте и в предгорьях Кавказа вблизи Майкопа, где шли жестокие бои, и за много километров были видны черные шлейфы дыма от горящих складов нефти.

В Баку режиссер А. Иванов снимал «Подводную лодку «Т-9»», фильм, пользовавшийся у фронтовиков и в тылу доброй репутацией правдивой картины о трудной боевой работе подводников.

В это тяжелое время на Бакинской студии снималась искрящаяся весельем, народным юмором музыкальная комедия Узеира Гаджибекова «Аршин мал алан». Работа над этой комедией еще раз свидетельствовала, что ни у кого из нас, работников кино, не было и тени сомнения в нашей победе над немецко-фашистскими захватчиками. И мы не просто ждали ее — мы сражались за нее своим оружием.

В начале сентября 1943 года, когда героические воины легендарной 18-й армии вели победные бои за освобождение Новороссийска, мне было предписано возвратиться в Москву и возглавить «Мосфильм». Предстояла трудоемкая работа по восстановлению студии, оборудование которой было вывезено. Вскоре начала прибывать кое-какая техника. Постепенно из Алма-Аты и Ташкента возвращались творческие работники «Мосфильма».

Владимир Михайлович Петров в тяжелейших зимних условиях — сантехнические устройства не работали, часами ждали, когда дадут ток, — приступил к съемкам исторического фильма «Кутузов». Абрам Матвеевич Роом напряженно работал над экранизацией драматургического шедевра Леонида Леонова — пьесы «Нашествие». Роом снял волнующий фильм. В событиях, происходящих в доме доктора Таланова, нашла художественное выражение мысль о сплоченности всего советского народа в

борьбе с фашистскими захватчиками.

В 1944 году режиссер Л. О. Арнштам снимал фильм «Зоя», поставив перед собой цель не только рассказать биографию героини советского народа Зои Космодемьянской, но и выявить те условия, ту социальную почву, на которой выросло целое поколение героической молодежи, покрывшее себя неувядаемой славой в годы Великой Отечественной войны.

Перед крупнейшей киностудией страны в обстановке близящейся победы была поставлена задача дать фронту и тылу несколько веселых, вселяющих бодрость кинокомедий.

В 1944 году Иван Александрович Пырьев по сценарию поэта-драматурга Виктора Гусева снял музыкальную картину «В шесть часов вечера после войны». Фильм этот полон оптимизма. Лирические эпизоды в нем сменяются комедийными, грусть — смехом. Замечательные, поныне живущие песни Тихона Хренникова, лирические пейзажи оператора Валентина Павлова создавали атмосферу радости, теплой любви к советскому человеку, предчувствие близкого окончания жестокой войны. В финале картины как символ грядущей победы (фильм вышел на экраны осенью 1944 года) режиссер показал первый день мира — Кремль в огнях фейерверков, праздничные улицы, заполненные радостными, ликующими людьми. И это было точное предсказание близкой Победы.

В павильонах «Мосфильма» активно работал вернувшийся из Алма-Аты Константин Константинович Юдин. Его фильм «Антоша Рыбкин», законченный в трудном 1942 году, пользовался огромным успехом на фронте и в тылу. Юдин был моим учеником. В качестве второго режиссера фильма «Волга-Волга» он прошел на практике школу комедиографического мастерства и уже в 1939 году выступил с самостоятельной картиной «Девушка с характером». В 1941 году он начал работу над кинокомедией «Сердца четырех», которую завершил в 1945 году. Тогда же, в год окончания войны, Юдин поставил забавную комедию «Близнецы».

Владимир Михайлович Петров, завершив работу над «Кутузовым», начал снимать чеховский «Юбилей» — ленту, по всем данным комическую.

Автор историко-революционных фильмов «Человек с ружьем», «Яков Свердлов» Сергей Юткевич работал над музыкальным фильмом «Здравствуй, Москва!». Сергей Иосифович жил в ту пору со мной по соседству и буквально каждую мелодию, сочиненную для этого фильма, режиссер и автор музыки Анатолий Лепин вечерами проигрывали у меня дома. Картина рождалась задорная, молодая, устремленная в завтрашний мирный день Родины.

Не боюсь повторить мудрую народную пословицу «Смех — родной брат силы». Шла война кровавая, беспощадная. Огромное горе принесло нам нашествие фашистской Германии. Но наш народ, невзирая ни на что, в каждое мгновение длившейся почти четыре года битвы не на жизнь, а на смерть верил в полную победу над вероломными захватчиками. И в сорок первом («Боевые киносборники»), и в сорок втором («Антоша Рыбкин»), и в сорок третьем («Новые похождения Швейка», «Воздушный извозчик»), и в сорок четвертом («В шесть часов вечера после войны»), и в сорок пятом («Сердца четырех», «Близнецы», «Аршин мал алан») на экраны выходили жизнерадостные, советские кинокомедии.

Если работа над кинокомедиями мне, комедиографу, была близка, родственна, то куда сложнее была моя роль как худрука в работе над историческими фильмами.

В годы войны советские кинематографисты продолжали работать над исторической и историко-революционной тематикой, которая весьма успешно велась в 30-е годы. На экраны вышли задуманные еще в предвоенное время фильмы о героях гражданской войны Пархоменко и Котовском. В 1944-м автор высокохудожественного двухсерийного «Петра I» Владимир Петров завершил фильм «Кутузов».

Дорого «Мосфильму» и мне, его худруку, дался последний фильм Сергея Михайловича Эйзенштейна «Иван Грозный». Пожалуй, об этом стоит рассказать несколько подробнее.

«Иван Грозный» с первого появления Сергея Михайловича на «Мосфильме» после возвращения из Алма-Аты стал для студии дорогим, труднорастущим «ребенком», за судьбу которого надо было постоянно беспокоиться. Для меня же особенность ситуации состояла в том, что волею судеб я оказался в роли руководителя своего учителя. Со свойственной ему суховатой шутливостью Сергей Михайлович не раз замечал: «Вот и настала пора, когда яйца курицу учат».

Эйзенштейн — великий режиссер, неутомимый новатор создал поразительной ясности и огромной реалистической силы сценарий Былое отрицание психологизма, правомерности внимания к индивидуальности переросло с годами в свою противоположность. Эйзенштейн в этом замысле предстает ярым психологом, выясняющим неразрешимые тайны личности царя Ивана IV. Сложность задачи требует полного напряжения сил. Несколько лет изнурительной работы над фильмом об Иване Грозном дали противоречивые результаты. Выдающиеся результаты в режиссуре многих эпизодов и сцен, поразительные по силе экспрессии актерские работы, гениальная музыка

Прокофьева, грандиозные открытия кино в постижении искусства трагедии и вместе с тем пугающие провалы идейнонравственного характера, неправомерное смещение смысла задуманной кинотрилогии к внутренней трагедии царя-деспота. Последняя работа Сергея Михайловича Эйзенштейна — 1-я и 2-я серии «Ивана Грозного» — творение неоценимых художественных достоинств и одновременно фильм, показывающий, как нарочитость взгляда, усложненность формы мешают постижению исторической правды.

Осмысление заключительной фазы эйзенштейновского творчества способно обогатить киноискусство. И я не могу пройти мимо этой работы, осуществлявшейся у меня на глазах.

…С тяжелыми боями, при большом неравенстве сил, преодолевая внутреннее сопротивление со стороны бояр, царь Иван IV вышел к Балтийскому морю. Во время сражения он увидел его волны. В восторге царь обращается к Малюте Скуратову, но тот смертельно ранен, и Грозный поднимает умирающего Малюту, чтобы тот мог видеть свободное море. Большая волна наступает на царя, но тот посмотрел на нее своим суровым взглядом — и волна склонила свою пенистую вершину и покорно стелется к его ногам.

— На морях стоим и стоять будем! — говорит царь.

Так должна была заканчиваться кинотрилогия «Иван Грозный».

Сергей Михайлович Эйзенштейн, говоря о целях и задачах своего фильма, часто подчеркивал важность осознания Иваном IV целей Ливонской войны.

Первая серия фильма снималась в Алма-Ате. По принципам целесообразности кинематографического производства съемки для всех трех серий должны были идти одновременно, но на Балтийском море шла война. Режиссер Эйзенштейн с нетерпением ждал того дня, когда Балтийское море станет свободно. «Скоро, скоро Прибалтика будет освобождена, и я выйду с аппаратом на берег моря и сниму заключительные кадры своей трилогии об Иване», — говорил он.

Много лет готовясь к работе над «Иваном Грозным», Эйзенштейн пытался решить проблему кинотрагедии. Он считал, что у киноискусства есть свои специфические средства для создания высокой трагедии, и искал характер, биографию, материалы, на основании которых можно было бы осуществить свою творческую мечту. Иван IV справедливо представлялся Эйзенштейну личностью весьма противоречивой. Великие дела по объединению Русского государства, борьба за независимость происходили в напряженной борьбе с удельной боярской

аристократией. Будучи царем с трехлетнего возраста, Иван насмотрелся на интриги, козни, внутренние распри окружавших его бояр.

В своей кинотрагедии Эйзенштейн хотел показать, как окружающая среда формировала «грозный» характер Ивана, как в силу необходимости он стал основателем русского военного искусства, положил начало организации регулярного войска. С взятием Казани прекратились опустошительные набеги на русские земли. Присоединение Сибири, Астраханского ханства и, наконец, Ливонский поход — все это осуществлялось во имя задач национального развития России. И вместе с этим — сопротивление реакционного боярства, измены даже со стороны самых близких друзей и родных.

В образе Ивана IV Эйзенштейн хотел показать человека сильной воли и характера, проявлявшего огромную настойчивость и энергию в достижении поставленных государством целей, показать его как блестящего дипломата и искусного полководца, решительного и опытного политика. Эйзенштейн хотел показать атмосферу заговоров и измен и исключительную твердость Ивана в борьбе со своими противниками. Трагические обстоятельства личной жизни, обстановка ожесточенной и вероломной борьбы формировали характер Ивана IV, сделали его вспыльчивым и раздражительным. Все эти обстоятельства Эйзенштейн считал исключительно интересным материалом для создания подлинной трагедии. С одной стороны, Грозный должен был предстать перед зрителем как «за отечество стоятель», с другой — как жестокий и необузданный человек с неуправляемым характером.

Нелегко было Эйзенштейну разобраться в исторических концепциях, сложившихся вокруг фигуры Ивана Грозного, ибо даже защитники самодержавия, такие, как Н. М. Карамзин, резко отрицательно относились к Ивану IV, расписывая «ужасы террора» и объясняя события его царствования «злой волей» истории. С. М. Соловьев, В. О. Ключевский и многие другие по-разному трактовали цели и задачи Ивана Грозного и средства его борьбы. Русские революционные демократы Н. Г. Чернышевский, В. Г. Белинский, А. И. Герцен, Н. А. Добролюбов высоко оценивали деятельность Ивана IV. Высокую оценку внешней политике Ивана Грозного дал Карл Маркс.

Суровая обстановка Великой Отечественной войны, разобщенность ученых и научных центров — все это не способствовало знакомству Эйзенштейна с последними достижениями исторической науки в области изучения эпохи царствования Ивана IV. К тому же Сергей Михайлович, не

пренебрегая историческими источниками, хотел создать свою, оригинальную концепцию. Как знать, если бы ему удалось закончить все три серии кинотрагедии, может быть, он и пришел бы к глубоким историческим выводам. У Эйзенштейна как историка, как сценариста, как режиссера было много сомнений и нерешенных вопросов.

Эйзенштейн никогда не говорил, что он «нашел», он всегда утверждал, что ищет. Все его фильмы, начиная от «Стачки», сделанной в 1924 году, и кончая «Иваном Грозным», — совершенно разные. Это поиски разных творческих путей, проба разных творческих методов, это попытки исследований не только художественных, но и научных.

Эйзенштейн всегда ставил задачу не только сделать фильм, а испытать новые возможности киноискусства, открыть еще невиданные пути для его движения, развития и совершенствования. Задачи, которые он поставил перед собой в трилогии «Иван Грозный», были огромны.

Основной творческой задачей в этой работе Эйзенштейн считал создание кинотрагедии как жанра. Во имя этого он работал над проблемой киноизображения трагического характера. Он нарисовал тысячи эскизов, композиций, схем освещения, монтажа изображения с музыкой. Он нашел себе увлеченного темой сторонника в лице композитора Сергея Прокофьева. Я был счастливым свидетелем того, как упорно бились они над слиянием или контрастом музыки с действием, с монтажом изображения фильма.

Народный артист СССР Николай Константинович Черкасов также был активным участником всего творческого процесса, а не только исполнителем роли Ивана IV. Операторы Э. Тиссэ и А. Москвин, художник И. Шпинель были энтузиастами этой «могучей кучки». Пожалуй, нет в истории киноискусства такого фильма, к которому было бы сделано столько рисунков, чертежей, описаний, проб, разработок. В процессе подготовки было сделано так много интересного, что я не совсем уверен в том, что в картину попал лучший вариант целого ряда художественных решений.

И как во всяком исследовании новых путей, в поисках новых форм бывают удачи и неудачи, так и в работе Эйзенштейна были и победы и поражения. Увлеченный идеей создания нового вида кинотрагедии, мастер нередко увлекался трагической формой и в угоду этой концепции отступал от логики событий, отклонялся от исторически наиболее важных проблем эпохи Грозного, уходил в сторону трагедийной концепции личного, семейного, замкнутого круга событий. Эйзенштейн, который знаменит как создатель

массовых народных сцен, во 2-й серии «Ивана Грозного» отступил от своей традиции и замкнулся в тесных закоулках, в кулуарах царских палат.

В фильме нет русской природы, московской среды, государственной деятельности царя Ивана. В ней совсем отсутствуют картины народной жизни. В силу этого жестокий террор царя становится непонятным, его государственные цели — туманными, а созидательная работа по объединению Русского государства наполняется безысходной мрачностью и замкнутостью. Факт борьбы с Ефросиньей Старицкой заполнил собой весь сюжет второй серии и заслонил более важный исторический материал о подготовке Иваном Ливонского похода.

Художественный совет киностудии «Мосфильм» и Министерство кинематографии отрицательно отнеслись к такой концепции второй серии трилогии. Отдавая должное огромному мастерству режиссера, Эйзенштейну советовали взять только наиболее удавшиеся эпизоды и рассматривать вторую серию как этап внутренней борьбы Ивана с оппозицией, в которой ему необходима была победа любыми средствами во имя того, чтобы одержать победу у Балтийского моря.

Фильм был подвергнут серьезной критике. Однако все отмечали его художественную оригинальность, открытие новых приемов и средств выразительности, большие достижения в освоении цветных съемок и высокое качество профессионального мастерства.

В эти дискуссионные дни С. М. Эйзенштейну была присуждена Государственная премия за первую серию «Ивана Грозного». Это воодушевило его и укрепило в нем уверенность в правоте. Было решено дать мастеру возможность сделать фильм так, как он хочет. Но из-за болезни, приковавшей Сергея Михайловича надолго к постели, работа приостановилась.

Эйзенштейн не был согласен с критикой своих коллег и настоял на том, чтобы фильм был показан правительству. И. В. Сталин, с большим интересом относившийся к работе Эйзенштейна, согласился с мнением художественных советов, что вторая серия в таком виде может подорвать успех всей трилогии. Это мнение могло тотчас стать непреодолимой преградой на пути фильма к экрану. Я, как худрук «Мосфильма» и старый товарищ Эйзенштейна, не откладывая дела ни на час, обратился к И. В. Сталину с письмом, в котором просил дать режиссеру возможность после выздоровления закончить всю трилогию и только после этого судить о фильме окончательно. Ответ был краток и исчерпывающе ясен: «Согласен с т. Александровым».

Когда здоровье Эйзенштейна улучшилось, он разработал план

третьей серии и в соответствии с ее задачами внес некоторые поправки ко второй серии трилогии. На встрече с группой государственных деятелей его предложения по окончанию фильма были одобрены. Сергей Михайлович стал готовиться к дальнейшим съемкам. Но состояние здоровья не улучшилось. Смерть оборвала его планы. Его ученики, друзья и коллеги не решались закончить фильм. Было много предложений, планов, но все приходили к выводу, что всякие планы по окончанию фильма явятся новой интерпретацией, а стало быть и искажением эйзенштейновского творчества. В 1958 году обе серии «Ивана Грозного» без всяких доделок, без всяких поправок, так, как их сделал сам Эйзенштейн, вышли на экран.

Завершая рассказ о фильме «Иван Грозный», следует сказать, что он представляет несомненный интерес своей необычной формой, оригинальным и новаторским характером мастерства, своеобразным решением мизансцен. Серия великолепных кадровых композиций (мизанкадров, как говорил Эйзенштейн), сила монтажа, великолепная музыка Сергея Прокофьева, отличная операторская работа Тиссэ и Москвина, искусство Николая Черкасова и других исполнителей — все это должно стать предметом изучения для практиков и теоретиков киноискусства.

Столь же сложно протекала на «Мосфильме» работа другого великого художника кино — Александра Довженко. Когда вышел его фильм «Сумка дипкурьера» (1927 год), наша съемочная группа, руководимая С. М. Эйзенштейном и окрыленная успехом «Броненосца «Потемкин»», снимала картину «Октябрь» и в пылу работы не обратила особого внимания на приключенческий фильм, хотя нас и заинтересовало то, что его режиссером является бывший дипломатический работник и художник. В 1928 году, уже после «Октября», нас пригласили в сад «Эрмитаж» на просмотр нового фильма Довженко «Звенигора». Войдя в фойе, мы с Эйзенштейном увидели многих знаменитых людей того времени — режиссеров, писателей, артистов. Не могу сказать, был ли сам Довженко на этом просмотре. Наши места оказались рядом с В. Э. Мейерхольдом. Во время сеанса Мейерхольд и Эйзенштейн часто восклицали: «Хорошо!», «Оригинально!», «Своеобразно!», «Это ново!»

Вспыхивали аплодисменты. Как мне кажется, зрительному залу особенно нравилась поэтичность, если можно так выразиться, «поэмность» изложения. Когда в зале зажегся свет, горячая овация продолжалась несколько минут.

Эйзенштейн и Мейерхольд обменялись похвалами в адрес картины и сказали, что появился новый кинохудожник с

оригинальным творческим мышлением, своим почерком, который, безусловно, обещает многое. По тому, как гудела выходящая публика, было видно, что картина понравилась многим. И действительно, следующая картина Довженко «Арсенал» прочно легла в фундамент поэтического кинематографа.

На премьере «Арсенала» нас познакомили. Помню, Довженко пригласил зайти к нему в монтажную. В монтажной на шпагатах висели километры пленки. Пленка была горючей. Электрического света не было. Александр Петрович, подобно пушкинскому скупому рыцарю, со свечой в руке упивался киносокровищами. Он и работал со свечой, отбирая нужные для монтажа кадры — спешил и поэтому очень рисковал. Он монтировал в ту пору фильм «Земля». Этот фильм принес Довженко международную славу.

Помню его яростные выступления на художественных советах, где мы вместе с ним заседали много лет кряду. Он отрицательно относился к моим комедиям. Критиковал «Веселых ребят» и «Цирк», «Волгу-Волгу» и «Светлый путь», но творческие споры не мешали нам дружить. Довженко был частым гостем у нас дома.

Одна из лучших картин Довженко «Мичурин» создавалась у меня на глазах. Несколько раз переписывался сценарий. Шел бой между сторонниками генетической теории и ортодоксами-эмпириками.

Мне, как худруку, доставалось со всех сторон: если заступался за Довженко, возмущались ученые, когда пытался уговорить Довженко чем-то поступиться, он гневно ругал меня, был тверд и бескомпромиссен.

В конце концов Довженко победил. Этот рожденный в борьбе фильм оказался этапным для советского кинематографа. Искусство режиссера было в нем на уровне ученого-творца, избранного в герои фильма. Не иллюстрация, не комментарий, а выражение сущности научного подвига лежит в основе этой работы.

Никогда я не думал, что так сложна миссия художественного руководителя киностудии. Тем более, если это такой гигант, как «Мосфильм». Нужны энциклопедические знания, железный характер и необыкновенная доброта. Многих необходимых качеств мне еще недоставало. И так хотелось снимать самому!

Когда я через четыре года вернулся к сценарию «Звезда экрана», он показался мне безнадежно устаревшим. Пришлось начинать заново, включив в сценарий остросовременную проблематику. Теперь героиня будущего фильма работала над

проблемой расщепления атомного ядра, а фильм стал называться «Весна». Консультировал нас академик Петр Леонидович Капица, обаятельнейший ученый-физик, человек большой культуры, страстный поклонник искусства.

Атомная бомба оказалась столь острой проблемой, что фигурировать в комедии ей, по трезвому размышлению, было рано. Тогда мы попробовали превратить Никитину в рефлексолога, увлеченно экспериментирующего на обезьянах. Одну из главных ролей должна была играть забавная, дрессированная обезьяна. Однако некоторые ученые и редакторы принялись столь ревностно оберегать авторитет И. П. Павлова, что и рефлексы пришлось оставить. Выход из положения подсказал Капица. Мы остановились на роли специалиста в области солнечной энергии: загадочно и созвучно атомной энергии.

С тех пор мы добрые друзья. Петр Леонидович Капица — ученый с мировым именем и, пожалуй, один из самых близких к среде художников академик.

Фильм замышлялся довольно сложным в техническом отношении, а «Мосфильм», как я уже говорил, во время эвакуации был «размонтирован» и полностью еще не был восстановлен. Однако выход из трудного положения нашли довольно быстро. Пражская студия «Баррандов-фильм» предоставила в наше распоряжение прекрасно оборудованные павильоны, и работа закипела.

В Прагу в связи с работой над музыкой к фильму «Весна» приезжал Дунаевский, и наши чехословацкие друзья организовали цикл концертов Пражского симфонического оркестра под управлением И. О. Дунаевского. С оркестром выступала и Л. П. Орлова.

Отношение к СССР, к советским людям всюду было восторженным, любовным. Нас встречали как близких, очень дорогих людей. О братстве говорили живые цветы на могилах советских воинов. Там, где в бою пролилась кровь советского солдата, обязательно памятная дощечка, горящая лампада, живые цветы.

В Брно артисты, занятые на съемках «Весны», выступали на стадионе. Десятки тысяч зрителей собрал этот концерт. Слушали благоговейно. Прямо со стадиона мы отправились на вокзал, чтобы вернуться в Прагу. Машина медленно ехала впереди многотысячного шествия. Жители Брно провожали нас. Они заполнили весь перрон и удивительно стройно и трогательно запели чешскую песню «В добрый путь». Машинист бесшумно тронул состав, и песня долго летела за нами вслед.

Съемки «Весны» в освобожденной Советской Армией Чехословакии, встречи с народом этой страны поддерживали в нас светлое, праздничное чувство. Этим фильмом мне хотелось передать чувство великого советского народа, празднующего победу над жесточайшим, бесчеловечным врагом. Есть такое понятие «исторический оптимизм». Так вот мне казалось, что музыкальная комедия «Весна» выражала это понятие.

Оказалось, что советскому кинорежиссеру в послевоенной Чехословакии мало быть только режиссером. Меня почти ежедневно приглашали выступать на заводах, фабриках, в институтах и учреждениях, где я по мере своих скромных ораторских способностей рассказывал о Советском Союзе.

Приезд нашей съемочной группы в Чехословакию совпал с началом фестиваля советских фильмов. На студии «Баррандов-фильм» Игорь Савченко только что закончил работу над кинокомедией «Свадьба с вензелями». Премьерой этого фильма, сделанного совместно с чешскими кинематографистами, решено было открыть фестиваль.

Проводившиеся ежегодно кинофестивали, совместная работа на студии «Баррандов-фильм» оказали благотворное влияние на процесс формирования новой, социалистической по духу и содержанию кинематографии Чехословакии. Менялась тематика кинокартин, их социальное звучание. Вместо подражания французским, американским картинам чехословацкие киномастера начали создавать фильмы, посвященные революционной борьбе, героическим подвигам партизан, боровшихся с немецкими оккупантами, изображению исторических событий тех дней, когда Советская Армия освободила Чехословакию от фашистского ига.

Картина «Сирена» рассказывала о революционной борьбе, «Немая баррикада» — о событиях 1945 года в Праге, «Песня о слете» — о развитии физкультуры в Чехословакии, «Господин Габетин уходит» — о крушении капиталистических тенденций в новой, социалистической обстановке чехословацкого общества, «Бунт в деревне» — о равноправии женщин. Появились замечательные кукольные цветные фильмы на темы народных сказок или сатирические памфлеты на политические темы. Все это свидетельствовало об идейном росте новой чехословацкой кинематографии, показывало ее развитие и рост.

В 1948 году в Чехословакии возникла новая замечательная традиция — это фестивали трудящихся, проводимые профсоюзными организациями. На фестивале были показаны советские фильмы «Русский вопрос» и «Сказание о земле Сибирской».

Мне и другим членам советской делегации, заместителю министра кинематографии СССР В. Щербине, артистам Л. Орловой, Н. Алисовой, Б. Чиркову, А. Дикому, А. Борисову, участвовавшим в 4-м Международном кинофестивале 1949 года в Чехословакии, довелось принять участие в пяти рабочих фестивалях, состоявшихся в разных городах.

Участие в этих кинофестивалях сотен тысяч трудящихся Чехословакии, необычайный массовый размах этого мероприятия, огромный интерес, проявленный рабочими, крестьянами и служащими к картинам, демонстрировавшимся на фестивале, горячий, дружеский прием советских картин и советских делегатов — все это произвело на нас огромное, неизгладимое впечатление.

Мы понимали, что наш успех — это не только успех нашего киноискусства, но это успех великой страны, армия которой разгромила немецко-фашистские полчища; это успех политики нашей партии в области искусства; успех нашей социалистической культуры — самой гуманной в мире.

Два мира — два искусства

«Весну» монтировали ударными темпами: фильм решено было представить на конкурсный просмотр Венецианского фестиваля 1947 года. В Италию путь лежал через Белград, куда меня и Л. П. Орлову доставил рейсовый самолет. От Белграда предстояло добираться до Венеции по железной дороге. Прибыли в «свободный город» Триест. Таможенные власти запретили нам выходить из вагона. В течение пяти часов в раскаленном от июльской жары, отцепленном вагоне ожидаем решения своей судьбы. За 15 минут до отхода поезда нас перевели в купе вагона, на котором висела табличка: «Триест — Венеция». Мы умирали от жажды, но нам не разрешили и шага ступить в сторону, чтобы напиться. В купе, куда нас привели словно арестантов, уже сидел безмолвный, пожирающий нас глазами «тайный» агент.

Европу разделял «железный занавес». На границах была создана особо напряженная обстановка, сказывались последствия «холодной войны».

Поезд Триест — Венеция пересек границу Италии. На первой же итальянской станции его атаковала многолюдная толпа пассажиров с котомками, мешками, узлами. Посадка эта живо напомнила времена нашей гражданской войны. Прошло несколько минут, и были заняты не только все проходы и тамбуры, но и крыши вагонов. Однако в купе, где находились мы, советские артисты, сопровождавший нас безмолвный господин не впустил никого.

В один из дней фестиваля нас пригласили в гости рабочие стекольных заводов островов Мурано и Бурано. Мастера выдували красивые сувенирные фигурки и отлили большую вазу в подарок Советскому Союзу. В заводском клубе был устроен просмотр советских кинокартин. Итальянские рабочие принимали их с горячим энтузиазмом.

Поддержка рабочих Венеции имела большое значение. У советского кино недоброжелателей на фестивале оказалось в избытке, и дружеское участие, классовая солидарность не раз выручали нас из трудных положений.

В первой же прогулке по городу обратили на себя внимание завсегдатаи уличных кафе со свистками разной формы на брелоках. «Это клакеры, — пояснили нам. — Их можно нанять для того, чтобы освистать кого нужно». (Уже после фестиваля, в Риме, нам довелось увидеть, на что способны клакеры. В одном из римских мюзик-холлов должна была выступать французская певица. Кому-то было неугодно появление новой эстрадной

звезды. Как только очаровательная француженка появилась на сцене, со всех сторон раздались свист и крики. Но по условиям контракта певица не могла прервать выступление, и она исполнила программу, обусловленную договором, под непрерывные свистки и оскорбительные крики.)

За день до просмотра нового фильма Всеволода Пудовкина «Адмирал Нахимов» сочувствующие итальянцы сообщили, что все венецианские клакеры наняты освистать советский фильм. Но друзья приняли меры, и в день просмотра «Адмирала Нахимова» ко Дворцу дожей, где проходил фестиваль, пришли сотни молодых рабочих с заводов Венеции. Они знали каждого клакера в лицо. Ни один из «свистунов» в зал не попал.

Но этим дело не кончилось. Велась пропагандистская и подкупная работа среди членов жюри. Перед демонстрацией нашей «Весны» зрителям был показан антисоветский «документальный» фильм.

Попытались приглушить хорошее впечатление от картины и мелкими пакостями. Один журналист писал в итальянской газете, что картина весьма правдива, потому что в ней показывается… как долго не заводится автомобиль «Победа». Но все старания подкупленных журналистов оказались тщетными. Фильм был отмечен премией фестиваля, а исполнительница ролей профессора Никитиной и актрисы Шатровой Любовь Петровна Орлова разделила премию лучшей актрисы года с Ингрид Бергман.

Американское кино в тот год на фестивале выступило безуспешно. Американцы привезли фильмов больше всех, и все они варьировали темы убийства и секса. Картины, выпущенные Голливудом, старались убедить зрителя, что и человек, и мир, его окружающий, руководствуются лишь жаждой к личному благополучию и что грубая сила, преступление, уничтожение соперников — естественный путь к личному счастью. Эти картины говорили, что бесполезно бороться со злом, что борьба эта безнадежна, что стремление ко всему светлому и прогрессивному бесцельно. Есть один путь — изолировать себя от окружающей жизни.

Но многочисленная продукция американской «культуры» была страшна не только тем, что она сама по себе разрушала в человеке веру в его духовные силы и доказывала, что тщетны все усилия изменить «созданные богом человеческие пороки», что будущее мрачно и беспросветно. Она была страшна еще и тем, что у нее нашлись последователи в других странах — в Англии и Франции, в Швеции и Швейцарии, в Дании и Мексике. Не уступала им в этом отношении и реакционная часть итальянской

кинематографии.

Бесконечный парад деградирующей психики, болезненных извращений мрачных и преступных личностей воздействовал на публику фестиваля. Зрительный зал стал катастрофически пустеть, и устроители фестиваля оказались перед угрозой провала всего предприятия. Чтобы спасти положение и удержать публику, которая перед лицом американских киноужасов начала обращаться в бегство, организаторы фестиваля ухватились за кинематографическую классику.

На специальных утренних просмотрах были показаны «Броненосец «Потемкин»», «Мать», «Октябрь» и другие советские фильмы, не включенные в официальную программу фестиваля. Успех, которым сопровождалось появление этих картин на экране, был еще одной крупной, хотя и не зафиксированной в протоколах жюри, победой нашего киноискусства.

Ко мне в гостиничный номер пришел аккредитованный на фестивале корреспондент ватиканской газеты «Обсерваторе романо» и показал номер, в котором он написал о высокой морали и художественных достоинствах, присущих советским кинофильмам.

— Вот видите, — подчеркнул он, — Ватикан приветствует ваше высоконравственное искусство. Мы не одобряем картин, в которых присутствуют секс и убийства. Я говорю об американском кино. Редакция просит вас сказать несколько слов в поддержку высоконравственного искусства.

Трудно было не согласиться со словами моего собеседника. Все, что он говорил, — правда. Но я, к счастью, успел просмотреть этот номер газеты и показал корреспонденту на крупное фото, помещенное на ее первой полосе, где папа римский благословлял макет атомной бомбы.

— Я ценю ваши представления об истинных ценностях в искусстве, — стараясь сдержать гнев, ответил я газетчику, — но не могу поддержать вашу газету, поскольку в ней ваш шеф с циничной прямотой благословляет оружие массового уничтожения — атомную бомбу.

Шел 1947 год. На дверях итальянских католических церквей и соборов висели киноплакаты в две полосы. На белой полосе фильмы, которые Ватикан рекомендовал верующим, на красной — запретные. Ватикан психологически не мог принять быстро переварить образ жизни и характер поведения, программируемые в фильмах типа С.С.С. (страх, сила, секс), и на запретной полосе оказывалось большинство американских картин. Но политически Ватикан был вместе с теми, кто размахивал атомной бомбой, грозил миру социализма тотальным уничтожением.

Особенно остро кощунственная безнравственность тех, кто поощрял атомный шантаж, ощущалась в Италии — на родине высокого классического искусства, колыбели искусства Возрождения. Для нас величайшим счастьем представлялось то, что мы можем видеть в оригиналах итальянскую живопись и скульптуру. Ведь для каждого человека, а особенно художника любой специальности, истинное откровение и наслаждение — увидеть произведения великих мастеров.

Из Италии путь лежал через Париж и Берлин. Париж 1947 года. Коммунисты в правительстве. Лозунги Народного фронта на улицах и площадях. Бытовая неустроенность, к которой французы, живо помня ужасы фашистской оккупации, относились снисходительно.

В зале Плейель объявлен наш концерт. Но вот беда — у нас нет с собой нот. Тогда друзья за день, до концерта привели к нам композитора Филиппа Жерара. Состоялась репетиция. Лучшего аккомпаниатора трудно было себе представить. Марш «Веселых ребят» вместе с Орловой пел весь зал: наши песни знали в Париже.

Нам задавали много вопросов, в том числе и нелепые:

— Дарят ли вам поклонники вашего искусства подарки? — спросила одна из дам.

— Да, — ответила Любовь Петровна, — дарят, и очень ценные. Я выступала однажды на Челябинском тракторном заводе. После концерта рабочие окружили меня, и мы долго разговаривали о разных вещах, в том числе, конечно, об искусстве, о песнях и своей работе. Мои собеседники сетовали на то, что у них не ладится дело с выпуском поршневых колец. И вот теперь после концерта, сказали они мне, мы уверены, что справимся с трудностями. «К следующему вашему выступлению, — горячо заверили меня рабочие, — обещаем поднять сменную выработку с десяти до двенадцати тысяч штук. Только вы обязательно приезжайте». Как обрадовали меня их доверие, их любовь! Участвовавший в концертной поездке поэт Виктор Гусев описал этот случай в поэме, которая так и называлась «Кольцо». Поэт справедливо говорит в нем, что обещание рабочих было мне дороже, чем цветы, которые принято дарить артисткам.

Она привыкла к таким вещам,
но тут, понимаете, тут
Ей люди свой труд принесли в награду
за ее несравненный труд.
Она поняла, что песня ее

в работе им помогла,
И тут, признаться, она всплакнула…

Да, так это и было.

Когда через некоторое время я снова приехала в Челябинск, на концерт пришел весь поршневой цех. По окончании концерта рабочие подарили мне кольцо… нет, не золотое, а еще более дорогое. Это было поршневое кольцо с выгравированной на нем надписью: «Нам песня строить и жить помогает… Она, как друг, и зовет и ведет». Артистке Л. П. Орловой от стахановцев отделения поршневых колец литейного цеха Челябинского тракторного завода. 12 314 штука — рекорд после Вашего концерта».

Это кольцо, так же как шахтерскую лампочку, преподнесенную горняками Донбасса, Любовь Петровна хранила как самую дорогую реликвию…

В канун победного 1945 года корреспондент Совинформбюро обратился ко мне с целым рядом вопросов, касающихся будущего. Среди них был и такой:

— Что, по-вашему, нужно делать сразу же по окончании войны?

Я ответил ему:

— Когда кончат стрелять пушки, надо с такой же решительностью, с таким же напором, как это делают сейчас наши войска, наброситься на идеологию фашизма и до тех пор вырывать ее из сознания людей, пока от нее не останется и следа. И в первых рядах борцов по-прежнему должно находиться искусство.

Эта задача остается злободневной и ныне, о чем говорят фашистский путч в Чили и другие зловещие проявления идеологии фашизма.

Тогда, в 1947 году в Париже, мне пришлось быть свидетелем того, как пытались обелить приверженцев фашизма. Во время оккупации Парижа известный танцовщик Серж Лифар тесно сотрудничал с фашистами. Естественно, после разгрома фашистской Германии и освобождения Франции его имя было занесено в список презренных коллаборационистов. Он был лишен права выступать на сцене французского театра.

Но Лифар каким-то образом оказался в Соединенных Штатах. Нашлись люди, средства, газеты, театры, которые помогли ему «воскреснуть». Он появился на американской сцене, вновь обрел известность и в 1947 году вернулся в Париж. Его пособники организовали концерт. Разумеется, в зале собрались лишь реакционные элементы парижского общества. Они же помогли

Лифарю вернуться в «Гранд-опера». И вот вопреки решению суда, запретившему этому субъекту какую бы то ни было деятельность во Франции, объявлен спектакль с его участием.

Зал заполнен соответствующей случаю публикой. Все готово к спектаклю. Дирижер занял свое место и постучал палочкой по пюпитру. И вдруг наступила полнейшая темнота. После длительной и томительной паузы перед занавесом появился человек с фонарем и объявил, что рабочие сцены — электрики и механики — забастовали в знак протеста против выступления Лифаря. Электрики выключили свет. Разодетая публика пошумела и разошлась несолоно хлебавши.

Через неделю была еще одна попытка возобновить спектакль, но рабочие театра сорвали и ее…

Да, пушки смолкли, а борьба продолжалась. Французскому народу на протяжении послевоенных лет не раз приходилось давать бой наглевшему фашизму.

Слишком остро ощущались его роковые последствия в 1947 году. По дороге домой, проезжая территорию Германии, мы видели на станциях и полустанках изможденных, плохо одетых немцев, просивших милостыню. Добропорядочные фрау поднимались на тендер паровоза и торопливо запихивали в дамские сумочки куски антрацита. Да, «фюрер», оставленные им голод и холод преобразили характер его обожателей.

В вагоне-ресторане не оказалось свободных столиков. Но за одним, где сидели господин и, видимо, его жена, два места были свободными. Рядом стояли два охранника, и никто на эти места не садился. Мы растерянно улыбались, и тогда господин решительным жестом пригласил нас сесть за их столик. Мы по-английски поблагодарили его. Во время обеда он спросил нас:

— Возвращаетесь на родину?

— Да, — ответили мы.

Он принял нас за немцев. Мы решили не выводить его из этого заблуждения, пока не выяснится, зачем он сам едет в Германию. Он угостил нас американскими сигаретами, его жена стала выспрашивать, где сейчас в Берлине можно купить серебряную посуду, хорошие картины и не знаем ли мы, что можно выменять на американские сигареты, на которые в Германии, как она слышала, огромный спрос. Постепенно выяснилось, что наши попутчики — американский генерал и его супруга. Удостоверившись в этом, мы решили оставаться «немцами». Из дальнейшей беседы выяснилось, что Америка намерена в самое ближайшее время сделать побежденную Германию державой могучей в военном и промышленном отношении. «Пора прекратить демонтаж предприятий и поставку

станков и оборудования русским», — резко заявил генерал. Эта встреча помогла мне впоследствии в работе над фильмом «Встреча на Эльбе».

После обеда мы распрощались, так и оставив их в неведении, кто мы на самом деле. А когда поезд остановился у разрушенного берлинского вокзала, к нам в купе явились двое американских солдат и сказали, что по приказу генерала они помогут нам вынести вещи.

Берлин не был Берлином. Это были руины, похожие на руины любого города. В западных секторах среди развалин пестрело множество фанерных балаганчиков, в которых шла бойкая торговля и спекуляция заокеанскими товарами. Спекулянты из-за океана навезли множество дешевого барахла, которое успешно выменивали на ценные вещи.

Оказавшись в послевоенном, разделенном на зоны оккупированном Берлине, я с жадным интересом изучал эту жизнь, не имея в виду ничего конкретного. А между тем моя будущая картина «Встреча на Эльбе» в эти дни наполнялась живыми деталями.

…В первые послевоенные годы советские кинематографисты создали несколько актуальных произведений, посвященных теме борьбы за мир, разоблачению поджигателей войны. Это «Русский вопрос» и «Секретная миссия» М. Ромма, это и «Встреча на Эльбе». Обстановка в мире требовала, чтобы искусство возвысило голос против клеветы на нашу страну, против происков империалистов, не удовлетворенных итогами второй мировой войны.

Фильм «Русский вопрос» был поставлен Михаилом Ильичом Роммом по одноименной пьесе К. Симонова. Кинорежиссер при экранизации сохранил основную идею, сюжет и драматический конфликт пьесы. Это конфликт между прогрессивным журналистом Гарри Смитом и его хозяином — издателем крупной реакционной газеты Макферсоном. Раскрывая драму, пережитую честным журналистом, которого вынуждают писать клеветническую книгу о Советском Союзе, авторы фильма разоблачали миф о свободе печати в буржуазном мире.

Другой фильм М. Ромма «Секретная миссия» был основан на документальном материале из истории англо-американских отношений в годы второй мировой войны. В нем раскрывалась механика закулисного сговора империалистов с главарями гитлеровской шайки и германскими монополистами.

В Театре имени Ленинского комсомола шла пьеса братьев Тур и Л. Шейнина «Губернатор провинции». Пьесу, в основе которой лежал частный случай, мне захотелось наполнить политическими обобщениями, отвечающими на вопросы

миллионов людей, превратить ее в злободневный сценарий. Работе над сценарием предшествовал сбор документального материала. В сценарий вошло многое из того, что мне довелось увидеть в Берлине и по пути из Парижа, в том числе услышать доподлинные реплики попутчика-генерала.

Нам хотелось показать этим фильмом, что не американский народ, а только отдельные группы монополистов и сторонников американского империализма вынашивают планы новой, получившей название «холодной», войны.

Картина начинается сценой дружеской встречи союзников на берегах Эльбы. Американские солдаты, переплыв реку, восторженно приветствуют русских. Идет обмен сувенирами, братание.

— Посмотрите на эту идиллию, — обращаясь к своим спутникам, саркастически роняет генерал Мак-Дермот. — Это самое тяжелое последствие войны.

Империалистические круги с большой энергией ведут политику отчуждения. Фильм заканчивается тем, что на Эльбе разводятся мосты, закрываются границы между Западом и Востоком. Герои картины — друзья майор Кузьмин и майор Джеймс Хилл остаются на разных берегах. Американского офицера в наказание за дружбу с советским офицером отправляют в Америку. Кузьмин на прощание кричит майору Хиллу:

— Сейчас самое важное в мире — это дружба народов России и Америки!

Что ж, это и сегодня определяющее условие мирной действительности.

Мне дорого сознавать, что за многие годы со времени выхода фильма «Встреча на Эльбе», как бы ни менялись злободневные нюансы политики, в этом политическом фильме все звучит правильно.

…На правом берегу Эльбы — советская зона старинного немецкого города Альтенштадта. Два военных коменданта, два майора — Кузьмин и Хилл — дружат между собой, не видя с том ничего зазорного.

Советская комендатура обеспечивает проведение свободных демократических выборов городского самоуправления и поддерживает кандидатуру честного ученого профессора Отто Дитриха на пост бургомистра. Но деятельность Кузьмина протекает в обстановке ожесточенного сопротивления гитлеровцев, скрывающихся в подполье. Зять Отто Дитриха оголтелый фашист Эрнст Шметау связан с видным членом нацистской партии Шранком, который под именем Крауса

незадолго до капитуляции был подсажен в тюрьму как «активный антифашист». От Шранка-Крауса нити тянутся к американской администрации, кольцо замыкается вокруг Отто Дитриха и его патентов, которые таинственно исчезают из сейфа. Теряющемуся в догадках Дитриху внушается версия о том, что это дело русских. Старику подсказывается «единственный выход» — бегство в американскую зону.

Из мирной атмосферы порядка, взаимного уважения по одну сторону Эльбы зритель переносится на другой ее берег. Под свистящую, оглушающую трескотню воинственных маршей американские офицеры-инструкторы занимаются обучением немецких солдат, полным ходом работают военные заводы.

Американский генерал Мак-Дермот развивает «разностороннюю деятельность» — тут и ограбление музеев, и провокации, и подкупы, направленные на то, чтобы сорвать объединение немецких демократических партий, и игра на бирже, и черный рынок — «обменные пункты», где произведения немецкого искусства, немецкой культуры изголодавшиеся жители вынуждены менять на американские сигареты и тушенку. Супруга генерала Мак-Дермота, пользуясь «воздушным мостом» между оккупированной Германией и США, усиленно переправляет приобретенные за бесценок драгоценный фарфор, хрусталь, меха, золото. Генеральша ввозит сигареты, генерал вырубает и продает англичанам германский лес.

На глазах Джеймса Хилла творятся все эти явные и тайные безобразия. Но Джеймс Хилл из числа тех американцев, которые сохранили дружеские чувства и уважение к Советской Армии. Подлинно демократические порядки, установленные в советской зоне, помогают Хиллу воочию увидеть, на чьей стороне правда.

Отто Дитрих возвращается. Разоблачен фашист Шранк. Миловидная «американская журналистка», сбросив личину, превращается в уполномоченного федеральной разведки мисс Колинз. Выслушивая ее указания, перед ней стоит на вытяжку генерал Мак-Дермот. Джеймса Хилла изгоняют из армии США и передают для расправы в комиссию по расследованию антиамериканской деятельности. Но Джеймс Хилл как бы родился заново. Он узнал цену дружбы и меру подлости. С Кузьминым они встретились на Эльбе как союзники, жили как добрые соседи и расстаются как верные друзья. Нет, Кузьмин не бросает слов на ветер, когда, прощаясь, напутствует Хилла: «Сделайте так, чтобы в будущем мы не встретились как враги». Такие, как Джеймс Хилл, становились убежденными сторонниками мира. Их мужественной бескорыстной борьбе за мир человечество обязано многим.

Сознавая актуальность материала, горячую злободневность, политическую остроту замысла, съемочный коллектив работал с большим напряжением.

Фильм снимал мой старый боевой товарищ Эдуард Тиссэ — оператор, видевший остро, масштабно. Тиссэ был одним из немногих кинооператоров, для которых слова «ясность», «простота», «народность», «правда» не были только звуком. Они соответствовали его миропониманию, умению вглядываться в жизнь и рассматривать свое искусство с позиций высокой ответственности перед людьми, перед обществом и государством.

Он отвергал случайные, немотивированные построения кадра, оторванные от содержания приемы съемки, попытки достигнуть художественной выразительности чисто техническими средствами. Он снимал так, что из одного кадра с удивляющей логической последовательностью вырастал другой, являясь при этом органически необходимым для композиции всей вещи.

Объемность и глубина, ракурс и свет, перспектива и фон служили одной цели — лучшему выявлению авторской мысли, раскрытию содержания фильма.

Музыку для фильма «Встреча на Эльбе» писал Дмитрий Шостакович. Эта работа явно увлекла его. Композитор сочинил для нашей картины несколько выдающихся музыкальных пьес. Мировое признание получила его песня «Мир победит войну».

Ветер мира колышет знамена побед,
Обагренные кровью знамена.
Озарил миру путь нашей Родины свет,
Мы на страже стоим непреклонно.

Эта прекрасная, торжественная песня, написанная Д. Шостаковичем на слова Е. Долматовского для фильма «Встреча на Эльбе», стала гимном мира. Ею открывались конгрессы сторонников мира. Она много раз звучала в здании ООН на Ист-Ривер. Образно говоря, песня Дмитрия Дмитриевича Шостаковича голубем мира облетела земной шар.

Вроде бы исходя из сценария, в этой остросюжетной политической картине нет места музыке. Но Шостакович подошел к задаче с большим вниманием и трудолюбием. Сотрудничая с поэтами В. И. Лебедевым-Кумачом и Е. А. Долматовским, он разрешал совершенно новую и потому трудную тему борьбы за мир, призыва к миру. Кроме песни-гимна им были написаны симфоническая музыка к картине и широкая, распевная, необычайно богатая мелодически песня «Тоска по Родине». Ее исполняла Надежда Андреевна Обухова, и это придало звучанию

нового вокального шедевра Д. Д. Шостаковича особую красоту и значительность.

В работе над картиной были заняты превосходные актеры. Роль советского коменданта Альтенштадта Кузьмина играл молодой, впервые выступавший в кино Владлен Давыдов. Созданный им образ исполнен искренности и обаяния. В его герое чувствуется непреклонная воля и характер, духовная чистота.

Майор Джеймс Хилл в исполнении превосходного мастера сцены Михаила Названова, актера пластичного, колоритного, предстает человеком честным, живым, одним словом, яркой личностью.

Огромное удовольствие доставила мне работа с артистом Рижского русского драматического театра Ю. Юровским, который превосходно сыграл в фильме роль профессора Дитриха. В ряде сцен Отто Дитрих не произносит ни слова: молча уходит он из советской зоны в американскую, молча там всматривается во все, наблюдает и затем возвращается. Профессор ничего не говорит, но походка, глаза, мимика так выразительны, что и без слов все ясно.

А Владимир Владиславский в роли генерала Мак-Дермота! И бесподобная Фаина Раневская в роли его жены! А вечно пьяный таможенник капитан Томми в исполнении такого мастера гротеска, как Эраст Гарин! А сержант Егоркин, поднятый до символа русского советского солдата могучим талантом Бориса Андреева! А сержант американской армии Гарри Перебейнога, живой и достоверный в трактовке Ивана Любезнова! Гарри звался раньше Герасимом. Он украинец. Судьба давно уже забросила его родителей за океан. Но он не забыл свою родину и, как святыню, хранит горсть полтавской земли.

Любовь Орлова играла в фильме роль американки мисс Колинз, скрывающейся до поры до времени под маской журналистки Джанет Шервуд. Резко менялись и внешний облик, и интонации Орловой, когда Джанет преобразовывалась в грозную мисс Колинз. Много сомнений и тревог пережила Любовь Петровна, вживаясь в эту новую, непривычную ей роль, роль отрицательную. Она рассказывала:

«В свое время в одной из ранних своих киноработ мне довелось затронуть тему иностранного шпионажа в СССР. Я имею в виду картину «Ошибка инженера Кочина» режиссера А. Мачерета. В этом фильме я играла роль женщины, вовлеченной в преступление против Родины и с холодной жестокостью раздавленной подлой и безжалостной вражеской силой.

Играя Джанет Шервуд, я и стремилась представить эту силу — холодную, жестокую, циничную. Роль была для меня очень

трудна. Если в подавляющем большинстве прежних я сживалась с моими героинями, роднилась с ними, какое-то время словно жила их жизнью, то, играя Шервуд, мне пришлось как бы отрешиться от самой себя, переселиться в чужую и чуждую мне душу. Важно отметить, что, выбирая в памяти те черты, которые должны были характеризовать этот персонаж, мне пришлось обратиться исключительно к наблюдениям, собранным мною за границей — в Иране, Париже, Италии, Германии. Советские люди не давали мне материала для этой роли. Именно за границей наблюдала я таких женщин — выхоленных, красивых, нарядных и одновременно душевно опустошенных, без высоких стремлений, без искренних чувств и привязанностей, холодных, себялюбивых, честолюбивых, верящих в один лишь банковский текущий счет, поклоняющихся одному лишь доллару».

Одним словом, весь съемочный коллектив с подъемом работал над фильмом «Встреча на Эльбе», но когда мы показали художественному совету министерства кинематографии только что смонтированную ленту, выпуск снятой в короткие сроки картины был приостановлен. На этом заседании много говорилось о том, что вчерашние враги — немцы, дескать, показаны чересчур уважительно. Но ведь в фильме «Встреча на Эльбе» речь шла не о немцах вообще, а о представителях разных сословий и классов, о притаившихся после разгрома гитлеровского рейха нацистах и сторонниках свободной демократической Германии.

Художественный совет министерства не стал для этого фильма последней инстанцией, которая окончательно решила бы его судьбу. Буквально через день состоялся просмотр фильма в ЦК партии. Было решено немедленно выпустить его ка экраны страны. Как обычно, решающее слово принадлежало Сталину. Как только в просмотровом зале вспыхнул свет, он встал и ровно, внешне буднично произнес:

— Фильм снят с большим знанием дела.

Пожалуй, эта оценка заключала в себе главное достоинство картины, сделанной на злобу дня. Фильм горячо приняли жители Восточной Германии. Это лучшее подтверждение тому, что в нем не было фальши.

Не знаю, каким образом созрело это решение, но накануне открытия в Бухаресте международного совещания редакторов коммунистических газет я с коробками фильма «Встреча на Эльбе» был отправлен в Бухарест, откуда на том же самолете совершил перелет в Берлин, из Берлина в Прагу, из Праги в Варшаву и, наконец, в Москву. Все путешествие заняло трое суток. Фильм «Встреча на Эльбе» в первые дни его экранной

жизни был чем-то вроде газетной передовицы.

Когда четверть века тому назад особенно обострилась борьба двух противоположных направлений в международной политике — мирного и агрессивного, — возникло всемирное движение в защиту мира. Советские люди приняли в этом движении активное участие, потому что идеалы и стремления сторонников мира отвечают нашей политике, потому что политика Советского социалистического государства ставит своей первостепенной задачей сохранение и укрепление мира между народами, полное и всеобщее разоружение, запрещение ядерного оружия, мирное разрешение спорных вопросов.

Высокий гуманизм, ненависть к войне, варварству, фашизму — естественное стремление людей различных политических и религиозных убеждений. Мне близка, бесконечно дорога мысль Л. Н. Толстого о том, что «люди порочные все время объединяются и составляют большую силу и что надо, чтобы люди честные сделали то же самое». Движение за мир объединило честных людей всего мира, и, соединившись в борьбе за мир, они стали большой и действенной силой.

Встреча с театром

В работе над фильмом «Весна» принимали участие артисты Театра имени Моссовета Ф. Г. Раневская, И. С. Анисимова-Вульф и Р. Я. Плятт. После окончания съемок Ф. Г. Раневская стала тянуть Л. П. Орлову в свой театр.

Первой ролью в театре была роль Джесси Смит, одна из главных в пьесе «Русский вопрос». Любовь Петровна стала напряженно думать над ее собственной трактовкой. Пьеса была поставлена одновременно в семи театрах Москвы. Так что начинающей драматической актрисе Орловой было над чем подумать. Работа эта оказалась плодотворной. «Правда» в театральном обзоре отмечала, что образ, созданный Л. П. Орловой, наиболее глубок и содержателен среди других, словно представленных на смотр-конкурс трактовок Джесси Смит.

Летом 1947 года, возвращаясь с Венецианского фестиваля, мы встретились в Париже с Жаном Полем Сартром. А до этого мы уже видели сделанный по его пьесе «Лиззи Мак-Кей» фильм, в котором разоблачался «американский образ жизни» и раскрывалась сущность расовой дискриминации. Писатель заметил, что был бы доволен, если бы его пьеса заинтересовала советский театр, а Любови Петровне он предназначил роль главной героини. Мы дружно высказали писателю свое мнение о пьесе. Нам показалось, что в ней нет четкой позиции самого автора, он как бы оставался в стороне от острейших вопросов современности.

— А что еще, по-вашему, нужно мне сделать? — деловито осведомился Сартр.

— Написать еще одну сцену, в которой будет определенное осуждение лживого поведения представителей правящих буржуазных классов, осуждение расовой дискриминации.

Через несколько дней Сартр прислал в гостиницу 12 написанных его рукой страничек. Мы привезли это дополнение к пьесе в Москву.

Так, вопреки первоначальной — расплывчатой — позиции Сартра мы получили от него дополнение, которое делало пьесу социально направленной.

Ситуация в пьесе весьма острая, даже пикантная. Героиня — проститутка. Но она более честна, более справедлива, чем сенатор и его окружение.

Спектакль был блестяще поставлен Анисимовой-Вульф в Театре имени Моссовета. Орлова сыграла Лиззи Мак-Кей 500 раз.

На четырехсотом представлении присутствовал автор пьесы.

Спектакль произвел на него сильное впечатление. «Меня особенно восхитила талантливая игра Любови Орловой, — писал он в газете «Советская культура». — После представления я сказал актрисе, что я в восторге от ее игры. Это не был пустой комплимент. Любовь Орлова — действительно лучшая из всех известных мне исполнительниц роли Лиззи Мак-Кей».

С тех дней и началась наша творческая дружба с театром. Моему непосредственному участию в его работе предшествовала следующая история. Она началась с письма, датированного 31 декабря 1960 года.

«Милая Люба, — простите, что без отчества… — мне хочется, чтобы Вы приехали в Париж посмотреть одну пьесу… Я бы ее для Вас перевела.

Пьеса особенная. Она смонтирована из писем Бернарда Шоу и актрисы Патрик Кэмпбелл, из сорокалетней переписки между ними. Диалог — это их настоящие слова, взятые из писем.

Письма нашли в шляпной картонке под кроватью мисс Пат (так называли запросто знаменитую актрису) после ее смерти в 1940 году на юге Франции. Картонку спасла одна англичанка, которая похоронила актрису и, бросив все ее остальные вещи, увезла письма с собой в Англию за пять дней до того, как немцы заняли Париж. Некоторое время тому назад американский драматург и актер Джером Килти создал из этой переписки пьесу… Ее играли в Америке, Англии. В этом сезоне Жан Кокто перевел пьесу на французский язык, и она идет в Париже с большим успехом в постановке Джерома Килти. Играют Пьер Брассер и Мария Казарез, играют блестяще.

В пьесе всего две роли — для Вас и, скажем, кого-нибудь вроде Черкасова. Ведь все держится на игре, на постановке… У зрителя странное ощущение правды, ни на минуту не забываешь, что это их слова, их разговор, их чувства…

Мисс Пат создала образ Элизы Дулитл из «Пигмалиона»… С этого началось. Потом проходят любовь, жизнь, ссоры, война, смерть, молодость, слава, старость и забвение… Влюбленный циник Шоу у ее ног… Но жены не бросает! Она, может быть, и любит, но не ждать же всю жизнь — она выходит замуж за другого… а переписка, влечение, псевдодружба продолжаются.

Пьеса называется «Милый лжец» или лгун, или враль…

Зря переводить не хочу. Если вам нужна новая пьеса, приезжайте, посмотрите… Может быть, есть такая возможность и желание? А? Пока я не остыла…

Как живете, как играете? Я о Вас всегда справляюсь у приезжающих, их сейчас великое множество. Пора и Вам с мужем — опять я забыла отчество, беда! — вспомнила: Григорием

Васильевичем — съездить к нам.

Мы переехали на 56, на улице Варэн.

Я без конца хвораю: годы… не пишу. Развлекаюсь постановкой «Дяди Вани» в «Комеди Франсез» в моем переводе, хожу на репетиции…

Напишите… Будьте, по возможности, счастливы.

Эльза Триоле».

Письмо заинтересовало нас. Вспомнились встречи с Бернардом Шоу в Лондоне и в его загородном доме. Вспомнились вечера у Чаплина, на которых величественно прекрасная актриса Патрик Кэмпбелл услаждала слух гостей чаплинского дома игрой на рояле. Любовь Петровна загорелась мечтой сыграть Пат и предложила мне быть режиссером спектакля. Я сказал, что, во-первых, прежде чем браться за дело, надо получить пьесу Килти и, во-вторых, выяснить немаловажный вопрос: согласится ли театр взять меня в режиссеры даже и на один спектакль?

Любовь Петровна ответила Эльзе Триоле, что ее интересует пьеса Килти, но заказать перевод может лишь дирекция театра, с которой у нас уже состоялся разговор.

Через месяц Эльза Триоле сообщила нам, что перевела первое действие для того, чтобы проверить звучание. «Перевод совсем сырой, — писала она, — и все равно звучит!»

В 1962 году окончательный вариант перевода пьесы Д. Килти «Милый лжец» был получен. Эльза Триоле преодолела большие трудности перевода остроумных, юмористических и саркастических оборотов, которыми полны диалоги пьесы. Получив в руки пьесу и располагая правом постановки «Милого лжеца» в Театре имени Моссовета, я принялся за работу.

Прежде всего, как истый кинематографист, я разбил пьесу на кадры. Это позволило мне заняться разработкой каждого куска, уточнением связей предыдущего и последующего фрагментов пьесы.

Б. Шоу откровенно ненавидел капитализм и ясно различал контуры будущего. В ноябре 1914 года, в разгар империалистической бойни, Бернард Шоу поместил в журнале «Нью стейтсмен» свою статью «Война с точки зрения здравого смысла». Статья эта вызвала бурю возмущения в империалистических кругах. Шоу, в частности, писал: «Героическим выходом из этого трагического столкновения было бы, если бы обе армии перестреляли своих офицеров и отправились бы по домам, с тем чтобы собрать урожай с полей и устроить в городах революцию». Позднее, в 1917 году, Шоу заметил, что «русские солдаты действовали по его совету». «Если другие последуют методам Ленина, то перед нами откроется

новая эра, нам не будет грозить крушение и гибель» — это тоже слова Бернарда Шоу.

Всего этого не было в пьесе, а мне очень хотелось воссоздать в театре облик подлинного Шоу. Я стал редактировать те::ст пьесы, вводя в него новые, не использованные письма Бернарда Шоу и Патрик Кэмпбелл, отрывки из политических статей великого драматурга. Это была огромная, но невидимая с первого взгляда работа. Войдя в мир Шоу, я представил себе его сценический облик… Он сочиняет и записывает всегда. Иногда прерывает письмо, чтобы зафиксировать пробужденную этим письмом мысль. Пат, переписка с ней — могучий стимул его творческой энергии. Она его зажигает, одухотворяет, вдохновляет. Конечно же каждое письмо к ней, каждое ее письмо рождают мысли, образы, пополняют поток его творчества. Мысли — острые, парадоксальные — всюду следуют за ним. Шоу пишет и на стойке, и в кресле, положив блокнот на колено, и на ступеньках лестницы, и стоя — где только возможно.

Я предполагал поставить комедию. Моральный и интеллектуальный анализ были теми ключами, которыми мы рассчитывали раскрыть тему.

Сверхзадача спектакля: все должно быть построено на фундаменте доверия к зрителю. Это значит, не учить зрителя, не вдалбливать ему сумму знаний, а зажигать, вдохновлять его. По-моему, это самое верное средство против догматизма.

Что же главное в пьесе Килти? Необычная любовь, одухотворяющая, волнующая захватывает двух человек — умных, благородных, знаменитых и… женатых.

Они ведут постоянную многолетнюю пикировку. Но их споры, их дискуссии — это не перебранка, не раздраженная перепалка, а всегда изящная дуэль, виртуозная дуэль острых умов, дуэль блестящего юмора. Эта нескончаемая дуэль не унижает двух ее участников, а, напротив, воодушевляет их, доставляет им ни с чем не сравнимое удовольствие, еще больше влюбляет их друг в друга. В ней источник радости и вдохновения. Жизнь у них трудна, сложна, но их встречи, их переписка — это светлые и радостные мгновения, импульсы высокой энергии, длящиеся целых 40 лет.

Пат говорит о безмерной радости встреч. И в спектакле каждая их встреча должна быть вспышкой радости, несмотря на конфликты и яростные споры, вопреки житейским горестям, постоянным разлукам, ужасам войны, непредвиденным несчастьям — смерти матери, сына, мужа.

Пат очаровывает Шоу своей артистичностью, женственностью, непосредственностью, сердечностью, теплотой,

восхищением блестящим умом великого драматурга. Шоу — добродушный Мефистофель, как о нем отзывались современники, — очаровывает миссис Пат своей самостоятельной, эксцентричной манерой мыслить и действовать. Все это давало мне надежду положить в основу спектакля испытанную и любимую мною форму — комедию.

Так думал я — наивный, «молодой» режиссер театра.

Руководство театра, получив переведенную и отредактированную мною пьесу, сочло возможным заявить, что текст пьесы столь сложен, а монологи и диалоги столь интеллектуально изощрены, что зритель не будет смотреть спектакль, поставленный по этой пьесе. Я, естественно, доказызал свое: для выросшего советского зрителя это будет интереснейший спектакль. Пока мы спорили, Н. П. Акимов в Ленинградском театре комедии и режиссер МХАТа И. Раевский во МХАТе поставили по пьесе Д. Килти спектакли. Пока Театр имени Моссовета колебался, я с готовой к постановке пьесой отправился в Театр Советской Армии. Тотчас возник вариант совместной постановки. Роль Шоу готовил Андрей Попов, роль Патрик Кэмпбелл — Любовь Орлова. Но совместной постановке не суждено было осуществиться. Видя, с каким нарастающим успехом идут представления «Милого лжеца» во МХАТе и в Ленинграде, руководство Театра имени Моссовета, спохватившись, вышло из игры с ЦТСА и предложило мне форсировать работу.

В разгар репетиций в Москве появился Джером Килти, Я ждал встречи с ним с волнением: как-то отнесется Килти к моим переделкам и включению писем и документов, которых не было в оригинале. Но никаких осложнений не произошло. Килти одобрил новую редакцию и предоставил мне право и впредь производить необходимую редактуру пьесы. Оказалось, что он сам постоянно совершенствовал «Милого лжеца». Им написаны девять вариантов пьесы.

Сам Килти сыграл Бернарда Шоу 500 раз — в США, в театрах Латинской Америки, Африки, Испании. «Сидя на представлении во МХАТе, — говорил он нам, — я поразился тому, что одни и те же моменты спектакля вызывают одинаковую реакцию смеха, внимания, печали во всех аудиториях мира».

Отзывы о мхатовском спектакле были самые восторженные. «Известия» писали: «…высокая, стройная, удивительно элегантная А. Степанова — миссис Патрик Кэмпбелл и А. Кторов — Бернард Шоу. Исполнение его — без преувеличения — художественное открытие. Он сыграл такого умного, доброго, сердечного, такого эгоистичного, ироничного, так глубоко чувствующего Бернарда

Шоу, что никаким иным его теперь уже представить просто и невозможно».

Да, трудная досталась мне доля. Попробуйте после такого спектакля сделать что-то свое!..

Сначала на роль Шоу был назначен Борис Иванов. Но с переходом в Театр имени Моссовета Михаила Федоровича Романова роль Бернарда Шоу поручили ему.

Первые спектакли были показаны во время гастролей театра в Ленинграде. Премьера состоялась в Выборгском дворце культуры в мае 1963 года. Рабочая аудитория, огромный, на 2 тысячи мест, не театральный зал.

Все мы, участники постановки, очень волновались. Опасались, что камерная постановка, основанная на диалогах, не будет иметь успеха в такой массовой аудитории. Премьера отмела все наши сомнения. Зрительный зал, затаив дыхание, слушал диалоги и реагировал необычайно горячо. Во время спектакля часто вспыхивали аплодисменты. После спектакля занавес для поклонов давали 25 раз.

Когда спектакль начали играть в Москве, я уехал на очередной международный кинофестиваль. В эти дни внезапно скончался Михаил Федорович Романов. Это была огромная потеря для советского искусства. Романов был великим артистом.

На роль Б. Шоу стал пробоваться народный артист СССР Р. Плятт. Характер и стиль этих двух мастеров — Романова и Плятта — совершенно различны. Талант Ростислава Яновича более эксцентричен, комедиен. И мне пришлось переменить режиссерский ключ к спектаклю: с романтических высот повернуть на более комедийный, иронический, отвечающий таланту нового исполнителя путь.

Романов играл накал любви, яркий общественный темперамент Шоу, а с Пляттом мне пришлось открывать путь для стихии остроумного мышления, иронии и сарказмов.

Московский зритель принял новую постановку с энтузиазмом. Состоялось более 200 представлений «Милого лжеца». И каждый спектакль проходил в праздничной атмосфере премьеры.

Перед Л. П. Орловой стояла сложная задача. В постановках Ленинградского театра и во МХАТе спектакль шел как разыгрываемые воспоминания двух знаменитых людей. А я решил поставить спектакль-действие. Действие, всякий раз соответствующее времени происходящих событий. Мысли и чувства Шоу и Кэмпбелл — это живые, современные мысли и чувства. Орлова должна была создать образ не только Патрик Кэмпбелл, но и Элизы Дулитл из «Пигмалиона», сцену репетиции

которой я значительно расширил, и Оринтии из пьесы Б. Шоу «Тележка с яблоками». То есть сыграть несколько ролей, чтобы показать артистические возможности Патрик Кэмпбелл.

Молодой композитор Игорь Якушенко написал к спектаклю музыку, художник Театра имени Моссовета А. П. Васильев сделал удивительно лаконичное и соответствующее жанру постановки оформление. Художественный руководитель театра Ю. А. Завадский, доверивший мне постановку, принял ее бег? каких-либо поправок.

С тех пор, когда я в ранней юности работал в театре как актер и режиссер, прошло много лет. Отдав кинематографу много лет, я мечтал попасть в театр, чтобы слышать и видеть зрительный зал, чтобы понять, как он реагирует на режиссерское творчество. Спектакль «Милый лжец» дал мне такую возможность. Большую творческую радость получала от спектакля Любовь Петровна Орлова. Р. Я. Плятт полюбил роль Шоу и не раз говорил мне, что играет в спектакле с большим удовлетворением.

А ведь задачи, стоящие перед участниками спектакля, очень сложны. 75 страниц текста, произносимого в действии, требуют спортивного дыхания. И каждое слово должно быть услышано зрителем, как бы тихо оно ни было сказано.

Для меня работа над спектаклем представляла особый интерес. Я постоянно воскрешал в памяти свое знакомство с Шоу. Когда мы были в Лондоне в 1929 году и приехали в его загородный дом, он принимал американских журналистов. Обращаясь к нам, он сказал: «Посидите послушайте, вам будет интересно». Шоу к тому времени еще не бывал в Америке. Вот их диалог:

Журналист. Почему вы не приезжаете в Америку?

Шоу. Доктор запретил мне смеяться.

Журналист. А почему вы, попав в Америку, должны смеяться?

Шоу. А что мне останется делать, когда я увижу статую Свободы в этой стране?

Именно так отвечает в спектакле Шоу на вопрос П. Кэмпбелл. Кэмпбелл я встречал в Голливуде у Чарли Чаплина. Она не любила Голливуд. Об этом говорится в ее письмах к Шоу. Ее редко приглашали сниматься. Она огорчалась, впадала в уныние, но у Чаплина в доме они (Чарли и Пат) разыгрывали для гостей уморительные комические сцены. Кэмпбелл часто обращалась к Эйзенштейну и ко мне с просьбой, исполненной грустного юмора, что, если мы все-таки начнем снимать фильм, пригласить ее на роль хотя бы посудомойки. Она не любила манеру кинозвезд, мечтала о ролях серьезных, раскрывающих внутренний мир

человека. Обо всем этом и говорится в «Милом лжеце».

Когда Чаплин при встрече в Вевее (Швейцария) услышал о моем намерении поставить спектакль «Милый лжец», он пообещал написать музыку к спектаклю и целый вечер разыгрывал Шоу, имитируя его движения, особенно подчеркивая любимый жест Б. Шоу: горячась и доказывая что-то особенно важное, он «отбивал» мысли тыльной стороной правой руки на левой ладони. Чаплин сообщил, что Шоу любил носить жилет с семью пуговицами (что я не преминул ввести в спектакль). Он очень весело, с чаплинской неподражаемой пластикой изображал походку и движения Патрик Кэмпбелл.

Музыку Чаплин так и не прислал, хотя в последнем из писем Эльза Триоле упоминала, что такая музыка существует. Вот несколько любопытных признаний из этого письма:

«Дорогая Любовь Петровна, спасибо Вам за письмо. Должна сказать, что я давно отклонила попечение и даже думать забыла о нашем «Лжеце». А потому радость эта нечаянная и тем более радостная. А если к тому же это Ваша коронная роль, Любовь Петровна, и Шоу — Романов тоже прекрасен, то все необычайно великолепно, и я грущу только оттого, что не могу отпраздновать с Вами со всеми это событие. Может быть, удастся приехать в будущем году, полюбоваться на Вас. Нет ли хотя бы фотографий?.. Любопытно, как поставил Григорий Васильевич? А музыка? Чаплинская не пригодилась?»

Как бы отвечая на предпоследний из этих вопросов, хочу сказать, что в работе над постановкой «Милого лжеца» я руководствовался ставшими в моем творчестве неукоснительными правилами: считать зрителя высокоинтеллектуальным и поэтому ничего ему не объяснять и не разъяснять.

В спектакле запрещались две вещи — крик и сантименты.

Я считал, что свет и музыка должны играть в этом спектакле большую роль. Они как бы материализуют быстротекущее время. Время действия в пьесе — 40 лет. Это большой срок, вместивший в себя несколько разных эпох. Музыка и свет помогли мне их выразить.

В спектакле не было громоздких декораций. Это еще одно режиссерское условие. Главное — дуэль двух ярких умов, двух индивидуальностей, двух достойных друг друга современников. Главное — разговор о времени.

Спектакль был «вынесен» за границы сцены и зрительного зала. Зрителя, входившего в театр, приветствовал «сам Шоу». Фотопортрет великого драматурга, в рост, со шляпой в руке, был помещен у входа в фойе. А в самом фойе мы развернули выставку

фотодокументов, связанных с жизнью и деятельностью Шоу и Кэмпбелл, фотографии сопровождали их высказывания и суждения о них современников.

«Шоу не признавал литературы вне пространства и времени».

«Шоу восстал против того, чтобы превращать театр в витрину кондитерских изделий, чтобы изготовлять «сладости из дешевых чувств»».

В 1892 году была поставлена его первая пьеса «Дома вдовца». В ней он показал благопристойных буржуа, жиреющих от доходов со сдаваемых в аренду трущоб, подобно тому как мухи жиреют от нечистот. Вскоре Шоу написал пьесу «Профессия госпожи Уоррен». В ней драматург разоблачил паразитизм и проституцию, свившие гнездо в самом сердце капиталистической системы.

Срывая покровы с неприглядных и позорных явлений, Шоу делал это ярко и интересно. Он беспощадно разоблачал ложь и лицемерие буржуазии, и это доставляло ему величайшее удовольствие, окрыляло его ум, придавало еще большую остроту и иронию его сатире.

В пору, когда сценическое искусство Англии с его приторной слащавостью и сентиментальной фальсификацией опустилось до небывало низкого уровня, когда даже туманные намеки на реальную действительность изгонялись со сцены, Шоу ворвался в театр, требуя, чтобы он стал «фабрикой мысли».

— Я не хочу умереть, не увидав СССР, — говорил великий английский драматург. Он мечтал о поездке в нашу страну, и в июле 1931 года его мечта осуществилась. О его пребывании в нашей стране также рассказывали стенды, заполнившие фойе театра.

И последнее, о чем хочется вспомнить в связи с работой над постановкой «Милого лжеца». В этом спектакле играют два актера, а обслуживают представление около ста человек — невидимый ансамбль ведущих спектакль специалистов. По моему предложению выходящие на поклоны артисты, поблагодарив публику, поворачивались в сторону кулис и аплодировали музыкантам, гримерам, осветителям, радистам, бутафорам, рабочим сцены — всем, всем, кто незримо участвовал в театральном представлении. На поклоны выходили все. Это поднимало дух коллектива и помогало зрителю представить себе, как много труда включает в себя синтетическое искусство театра.

После первых 10–12 представлений администрация, ссылаясь на то, что некоторые работники сцены одеты недостаточно театрально, отменила эти выходы. Думается, зря. Человек труда должен быть на виду. Такой почет укреплял в каждом скромном работнике театра веру в действительную важность его роли. Прав

Шоу, сказавший: «Человек не может верить в других, если он не верит в себя».

Критерий творчества

В конце 40-х — начале 50-х годов ведущими в нашем, да и в мировом, кино были фильмы-биографии. Следом за героями-полководцами на экран пришли ученые и композиторы, художники и писатели. Биографии выдающихся людей давали режиссеру возможность выразить свои философско-эстетические воззрения, свое мироощущение, свое понимание риторического процесса. Я сознавал, как велика воспитательная роль таких фильмов, и намеревался снять фильм о П. И. Чайковском.

Однажды в монтажной комнате раздался звонок. Меня вызывал А. А. Жданов.

— Мы тут в ЦК говорили о создании серии фильмов о наших великих композиторах. Слышали, что вы хотите сделать фильм о Чайковском. Но товарищ Сталин считает, что нужно начинать сначала. Ведь основоположником русской классической музыки был Глинка. Хорошо бы вам сделать фильм о Глинке. Мы видели вашего Глинку в «Весне». Он нам понравился. (В картине «Весна» кинорежиссер, которого играл Николай Константинович Черкасов, показывает профессору Никитиной киностудию. В павильонах идут различные съемки. Среди прочего они видят эпизод, в котором участвует композитор Глинка.)

Я попытался возразить, напомнив о том, что недавно режиссер Л. Арнштам снял хороший фильм о Глинке, но Андрей Александрович коротко сказал: «Не стоит возражать. Это решенный вопрос».

Мнение Сталина не обсуждалось. А его категорические оценки кинокартин в конце 40-х — начале 50-х годов сковывали кинематографистов. В искусстве кино возобладал его вкус. Непонимание встречали даже такие прославленные мастера, как братья Васильевы. Многие фильмы этого периода так и не вышли на экраны. Поощрялись помпезность, розовая бесконфликтность.

Собрался руководящий совет министерства. Сценаристом утвердили Леонида Леонова. Несколько вечеров мы обсуждали с Леонидом Максимовичем проблемы создания фильма.

Леонов пошел по линии драматического накала и глубоких философско-этических обобщений. Тогда это было «не в моде», и его замысел не приняли.

В результате упорных поисков другого автора сценария остановились на Петре Павленко, который привлек к работе свою жену — переводчицу и писательницу Треневу. Тем временем я договорился с Сергеем Сергеевичем Прокофьевым о том, что он возьмет на себя музыкальную сторону дела. Но вскоре он заболел

и не смог работать.

Довольно быстро втроем — Павленко, Тренева и я — сделали сценарий, который был принят к производству. И еще одна удача: меня познакомили с артистом Борисом Смирновым. Он в нашем фильме великолепно сыграл роль Глинки и стал впоследствии прославленным исполнителем роли В. И. Ленина в «Кремлевских курантах» во МХАТе.

Консультировал картину бывший царский генерал Игнатьев. Это был высококультурный, общительный человек. Он прекрасно знал одежду, манеры двора. Те, кто помнит этот фильм, понимают, как это было важно. Помогала нам и Мария Федоровна Андреева. Она оказалась превосходным знатоком женских нарядов той эпохи.

Итальянские эпизоды фильма снимались в Одессе. Там мы подружились с чудо-хирургом В. П. Филатовым, возвращавшим людям зрение. Он интересовался нашей работой. Мы приезжали в его клинику.

Владимир Петрович был прекрасным рассказчиком. Запомнился один из его рассказов. Как-то, когда он только начинал свою деятельность, его пригласили к больному на квартиру. В одной из комнат он заметил мальчишку, сидящего за шахматной доской. Поскольку Филатов сам увлекался шахматной игрой, то он посмотрел на доску и увидел сложную ситуацию. Он спросил мальчика:

— Что ты будешь делать?

— Не знаю… Я думаю.

Возвращаясь минут через 40–50 обратно, он зашел в комнату, где сидел мальчик. Ход, который сделал юный шахматист, потряс Филатова. Фамилия этого мальчика Алехин…

Кульминацией эпизода возвращения Глинки из Италии на родину была в сценарии передвижка церкви, которая мешала строительству новой дороги. Глинка с восхищением наблюдает за тем, как на глазах у него совершается чудо. Это замечает старик инвалид. Его великолепно играл Сашин-Никольский.

— Россия все может! Мужикам бы волю дать — они бы всю Россию передвинули.

Во время передвижки был совершен крестный ход. Мы снимали этот эпизод неподалеку от Истры в деревушке Иваново. Естественно, что верующие — старушки и старики — возмущались изображением такого пышного религиозного обряда. Однажды в выходной день наш съемочный коллектив и массовка — всего народу было человек триста — устроили субботник. Собрали с поля скошенный клевер, наметав высоченный стог. А к концу дня разразилась необычайно мощная

гроза, молния ударила в стог, и он сгорел. Был град, который побил поля и стекла в домах. Верующие решили, что бог наказал нас за киномолебен. Нам перестали продавать молоко и яйца и презрительно относились к нам, затруднив тем самым наши последние съемочные дни.

Картина заканчивалась тем, что молодой Лев Толстой приносил Михаилу Ивановичу Глинке обгоревшие ноты «Славься» (эта музыка звучала во время боев за Севастополь), а через окно Глинка видел войска, возвращавшиеся с войны и поющие его мелодию…

Картину решили назвать «Славься». Через некоторое время после выхода ее смотрели в ЦК партии. Мне было известно, что некоторые руководители высказывались о фильме отрицательно.

Прошло не более двух недель, как меня пригласили в Кремль, на просмотр «Славься».

В просмотровом зале, уже знакомом мне, стояли большие неуклюжие кресла с высокими спинками, обтянутые белыми чехлами. Мест было не более двадцати.

Вскоре в зал вошел Сталин. Он подошел ко мне и, дружелюбно подав мне руку, сказал:

— Я очень рад вас видеть. Тут некоторые товарищи сомневаются кое в чем по вашей картине. Давайте посмотрим еще раз вместе. Разберемся.

Он сел в крайнее кресло первого ряда и показал мне соседнее место. Смотрел молча. Не было слышно никаких реплик и со стороны. Экран потух. В зале зажегся свет. Все продолжали молчать. Была долгая томительная пауза. Наконец Сталин повернулся ко мне и сказал:

— Когда Карл Маркс выпустил первый том «Капитала», тоже не все поняли, что это значило для истории. Так что вы не одиноки, — с иронической улыбкой добавил он. — Вот у товарищей есть возражения. Скажите же их автору, — повернулся он к находившимся в просмотровом зале.

— Да нет их, — сказал А. А. Жданов, — после второго просмотра сами собой отпали возражения и замечания.

Так никаких замечаний и не было.

Сталин, подводя итог, сказал:

— Фильм можно выпускать.

По предложению Сталина картину решено было назвать «Композитор Глинка», так как режиссер не дотянул до ранее заявленного в названии содержания.

И тогда, и сейчас я понимал и понимаю, сколь величественна тема: Глинка как выразитель духа русской народной музыки, как создатель отечественного симфонизма, русской оперы. Чего греха

таить, принятая, наиболее распространенная в то время форма художественных иллюстраций исторических фактов не способна была вместить такое содержание. Нужна была, как я теперь догадываюсь, форма эпически-монументальная, нужна была безукоризненная кинометафора, нужна была большая драматургическая глубина литературного сценария. Отказ от сценария Леонова был ошибкой. Я должен был драться и не сдаваться. Леонид Леонов помог бы (я в этом убежден) подняться до «Славься». А тот фильм справедливо назван, как обычная биографическая кинолента, — «Композитор Глинка».

Фильм о композиторе, музыкальный. Музыку для фильма писали старейший ленинградский композитор Владимир Владимирович Щербачев, автор музыки к прославленным фильмам режиссера Петрова «Гроза» и «Петр I», и Виссарион Шебалин. Дирижером оркестра, исполнявшего музыку Глинки, Щербачева и Шебалина, был Евгений Мравинский. В роли Ференца Листа выступил Святослав Рихтер. Как видите, музыка звучала с экрана в первоклассном исполнении.

Тиссэ великолепно справился с цветом. Дело это было новое. Тиссэ снимал свой первый цветной фильм вместе с художником Алексеем Уткиным и создал очень интересный стиль цветного фильма. Поскольку время действия — 30-е годы XIX века, то все кадры имеют живописный оттенок той эпохи.

Тиссэ и Уткин как камертоном пользовались живописным портретом Репина «М. И. Глинка». Мы вместе изучали живопись той эпохи. К сожалению, техническое несовершенство цветной кинопленки не позволяет сохранить цвет на долгие годы, и, как все фильмы того времени, «Композитор Глинка» выцвел. И у нас, к горькому сожалению, нет возможности сегодня в полной мере оценить Тиссэ как оператора цветного кино.

«Композитор Глинка» вышел на экраны в 1952 году.

Зритель принял картину хорошо. Однако знатоки биографии Глинки были недовольны. Многое из жизни М. И. Глинки осталось за кадром, не вошло в картину.

Фильм тогда же показали на фестивале в Мексике, и он получил там премию. Удостоился он премии и в Швейцарии (Локкарно). Когда я оказался вскоре после швейцарского фестиваля у Чаплина, то он попросил показать ему «Композитора Глинку» и после просмотра, растроганный, сказал мне, что «это большое и глубокое произведение» и что, с его точки зрения, после такой работы пять лет нужно набираться сил для нового фильма. Я ему с улыбкой ответил, что у нас отдыхать пять лет подряд не принято. Дел слишком много.

В это время произошло значительное событие в моей жизни:

в 1954 году я стал коммунистом. На рубеже 40-х и 50-х годов мне пришлось снова вернуться к преподавательской работе. В 1928–1929 годах в качестве ассистента С. М. Эйзенштейна я преподавал в Государственном кинотехникуме (будущем ВГИКе), который находился в здании нынешней гостиницы «Советская». Приходилось читать лекции о монтаже, о работе над сценарием, репетировать с будущими актерами, делиться опытом. А опыт у нас, в общем-то молодых людей (мне было двадцать пять, Эйзенштейну — тридцать), был порядочным; «Стачка», «Броненосец «Потемкин»», «Октябрь», «Старое и новое». Во второй раз оказался я в роли наставника вскоре после возвращения из-за границы.

В 1933-м в съемочную группу «Веселых ребят» в Гагру из ВГИКа приехали на практику студенты, которые снимались у нас в эпизодах и массовых сценах, постигая на практике киномастерство. Одним из них был Иван Лукинский — в будущем постановщик кинокомедий «Солдат Иван Бровкин» и «Иван Бровкин на целине».

В конце 40-х годов дирекция Всесоюзного государственного института кинематографии пригласила меня руководителем режиссерской мастерской. Из нее вышли комедиографы Леонид Гайдай и Зденек Подскальский — автор веселой, остроумной чешской кинокомедии «Где черту не под силу». Но, как показывает время, я не был однобоким воспитателем. Из масерской вышли разные по жанровым и стилевым пристрастиям режиссеры — лирик-романтик Владимир Скуйбин, автор поэтичного фильма «На графских развалинах» и романтической киноповести «Жестокость». Моим дипломником был автор многосерийной киноэпопеи «Освобождение» Юрий Озеров.

В 1955 году я стал профессором кафедры литературы и искусства Академии общественных наук при ЦК КПСС. Может быть, причиной нового назначения явилось и то, что в конце войны мне посчастливилось читать лекции о советском киноискусстве в аудитории, где находились Пальмиро Тольятти, Клемент Готвальд, Георгий Димитров, Морис Торез и другие руководители братских коммунистических партий. Выступал я неоднократно и перед слушателями Высшей партийной школы. Нередко приходилось мне говорить о кино перед рабочими московских заводов и студентами вузов.

Мне было интересно встретиться с преподавателями и слушателями академии — людьми, так сказать, на высшем уровне занятыми проблемами развития марксистско-ленинской науки.

Я был научным руководителем аспирантов, готовивших диссертации по вопросам кино. В них разрабатывались вопросы

социалистического реализма, проблемы коммунистического воспитания. В ходе напряженной диссертационной работы выковывались высокообразованные специалисты — будущие руководители идеологической работы в массах.

Мне, профессору, самому было чему у них поучиться и мне импонировала их бесконечная жажда знаний, их неиссякаемый интерес к искусству кино, его истории и практике. Я чувствовал, что они всей душой сознают гигантскую роль массового кинематографа в идеологических битвах века. «Кино — важнейшее из искусств» — в этом мне не нужно было убеждать своих слушателей, и поэтому работа в академии была для меня увлекательнейшим делом.

А между тем в кинематографической среде возникало множество трудных вопросов. Картин выпускалось слишком мало, и их качество не отвечало требованиям времени. Речь шла о росте и числа и умения. Я был сторонником создания творческих объединений в организме «Мосфильма». Мне казалось, что только при этом условии при намечавшемся увеличении выпуска числа картин можно охватить вниманием всю продукцию. В 1959 году было принято решение о создании творческих объединений. Режиссеры, операторы, художники должны были определиться — выбрать себе то или иное объединение.

Мы с одним из старейших деятелей «Мосфильма», Г. Д. Хар ламовым, организовали «Первое творческое объединение». Первым оно называлось потому, что было фактически первым. В нашем объединении стали работать режиссеры Вл. Петров, Гр. Рошаль, Ю. Солнцева, В. Строева. Начали мы привлекать и молодых режиссеров. С. Бондарчук сделал свой первый фильм «Судьба человека», сняли свои первые фильмы Г. Данелия и И. Таланкин («Сережа»), А. Тарковский («Иваново детство»).

Впоследствии мы назвали наше творческое объединение «Время». Маркс считал, что время — это пространство человеческого развития. Имея в виду эту великую цель развития способностей кинематографистов, мы еще к тому же мечтали творчески идти в ногу со временем.

Были у нас и промахи, и неудачи, в том числе немало их было и в моей режиссерской практике. Должен прямо сказать, что в творческом объединении «Время», как, впрочем, и в других объединениях, весьма болезненным процессом стала тенденция мастеров-режиссеров использовать «Время» в качестве базы для развития своего растущего, как флюс, творческого индивидуализма. Слишком много сил и времени стали отнимать разговоры, дискуссии, а влияние фильмов ведущего творческого объединения прославленного «Мосфильма» на жизнь народа,

активное идеологическое воздействие наших фильмов за рубежом не было заметно. Критерий оценки творчества того или иного режиссера смещался в сторону примата формальных достижений, эталонными образцами нередко провозглашались фильмы Запада.

Истинный критерий творчества — активное, положительное влияние на жизнь, политическое, нравственное, эстетическое воздействие на миллионы трудящихся, глубокая партийность искусства. На рубеже 60—70-х годов этот критерий как-то притупился. Стали модны теоретики особого, «интеллектуального искусства».

В постановлениях ЦК КПСС (1972 года) о литературнохудожественной критике и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» была дана объективная оценка имевшим место упущениям в партийном руководстве процессом художественного творчества.

Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» — это научно обоснованный, актуальный документ, в котором вопросы, связанные с искусством экрана, рассматриваются в комплексе с задачами коммунистического строительства.

Документы партии вооружили работников искусства целостной, вдохновляющей программой дальнейшего развития киноискусства в условиях зрелого социалистического общества. В них — партийная требовательность и принципиальность. В них — забота о сохранении и развитии нашим искусством социалистического реализма как основополагающего творческого метода.

«Некоторым фильмам, — говорилось в постановлении ЦК КПСС, — не хватает идейной целеустремленности, четкого классового подхода к раскрытию явлений общественной жизни. Вместо правдивого показа жизни с позиций ленинской партийности в таких произведениях дается поверхностное, одностороннее, а порой и неверное истолкование событий и фактов. Имели место попытки некритического заимствования приемов зарубежного кинематографа, чуждых искусству социалистического реализма.

Многие кинематографисты не используют всего богатства художественных средств для создания впечатляющего образа нашего современника, живущего в условиях развитого социалистического общества».

ЦК партии отметил, что Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР слабо осуществлял государственное руководство развитием киноискусства в стране, что Союз

кинематографистов СССР не использовал всех возможностей для повышения уровня советского киноискусства. Постановление ЦК партии обращено не только к партийным руководителям, но и ко всему фронту деятелей кино. Оно призывает нас, кинематографистов, «активно способствовать формированию у широчайших масс марксистско-ленинского мировоззрения», способствовать «воспитанию людей в духе беззаветной преданности нашей многонациональной социалистической Родине, советского патриотизма и социалистического интернационализма, утверждению коммунистических нравственных принципов, непримиримого отношения к буржуазной идеологии и морали, мелкобуржуазным пережиткам, ко всему, что мешает нашему продвижению вперед».

Постановление ЦК партии «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» стало нашей боевой программой. В нем партия своевременно указала пути и средства, которые способны повысить идейно-художественный потенциал киноискусства, привести его в соответствие с масштабами социальных и культурных задач, стоящих перед нашим обществом на современном этапе.

На сегодняшний день многое делается для того, чтобы киноискусство шло в ногу со временем. Мой долг, долг советского художника, отдавшего более полувека искусству кино, — высказать здесь некоторые соображения о том, что нам надо делать, чтобы ответить делом на решения Центрального Комитета партии.

В нашей стране 4,5 миллиарда зрителей в течение года посещают кино. Примерно 6 миллиардов часов советские люди проводят перед современным волшебным зеркалом — киноэкраном. Как важно, чтобы это драгоценное время не пропадало даром. Воспитание нового человека, человека социалистического общества, — это прежде всего воспитание коммунистического мировоззрения, гуманистических норм отношений между людьми, стремления к духовному и физическому совершенству.

Мы, кинематографисты, участвуем в формировании духовного мира нового человека, человека современного социалистического общества. Это наш постоянный огромной важности социальный заказ. Социальный — значит, общественный. Вспоминаются ленинские слова о том, что, когда он писал свои статьи, у него перед глазами были его читатели — рабочие и крестьяне.

Нам не надо его придумывать, измышлять, конструировать, он, наш зритель, живет рядом с нами. И тот, кого мы называем

нашим героем, героем нашего кино, живет среди нас. Он не сегодня родился на экране, он продолжает свою жизнь от тех самых первых далеких лент, заложивших начало нового искусства, от великолепной плеяды произведений 30-х годов, от суровой эпопеи военных лет. Я вижу их черты — черты строителей Комсомольска-на-Амуре, черты Максима, Великого гражданина, Члена правительства, Депутата Балтики, Секретаря райкома — в сегодняшних героях экрана.

Герой нашего времени — это человек труда, созидатель нового мира. Рабочий и сельский труженик, ученый и инженер. И в кинематографе героем должен стать этот строитель нового общества.

Да, мы порой справедливо сетуем на то, что еще редко какой фильм в том потоке кинопродукции, что идет сейчас к зрителю, становится для него событием не только в искусстве, но и в его жизни.

А советским людям памятен всенародный, буквально всеобщий интерес к доброй половине фильмов, выпускавшихся у нас в 30-е, 40-е, 50-е годы. Наверное, я не очень ошибусь, если скажу, что «Председатель» А. Салтыкова и М. Ульянова и последняя режиссерская работа в кино В. Шукшина «Калима красная» в 60—70-х годах воспринимались людьми слитно умом и сердцем. Что касается многих других лент, то до всенародного внимания, когда фильм — факт жизни каждого, — дело не доходило.

Не спорю — удачи были. Взять хотя бы такое произведение, как «Укрощение огня». Усилиями режиссера и сценариста Д. Храбровицкого и актера Кирилла Лаврова (я бы еще назвал здесь и Игоря Горбачева) удалось создать на экране значительный образ советского интеллигента — человека науки. Это нам давно не удавалось. А для нашего времени такая удача принципиальна.

В фильме талантливо иллюстрируется жизнь героя, который неустанно, до последнего дыхания действует, совершает поступки. А сегодняшнему советскому кинематографу для того, чтобы в полной мере справиться с задачей образного истолкования места и роли в нашей жизни мыслящего интеллигента, ученого, необходимо показать на экране не столько непосредственное действие, сколько осердеченный ум. Герою такого масштаба, такой стати в этом фильме не хватает интеллектуального огня. У героя, я бы сказал, с излишними подробностями разработана личная линия. В жизни прототипа нашего героя С. П. Королева (о нем зритель не забывает ни на мгновение) самое прекрасное, самое впечатляющее — это озарение высокого ума. Но, увы, в картине на первом месте —

традиционно-драматургическое действие биографического фильма. Не потому ли этот яркий во многих отношениях (музыка, операторская работа, великолепная игра актеров) фильм не стал принципиальным достижением советского кино?

Ничего зазорного нет в том, что сценарист (он же режиссер) фильма не знает как следует термодинамики, теории машин и механизмов и некоторых других научных дисциплин, имеющих отношение к профессии героя. Знают другие. И среди этих других есть люди, владеющие искусством кинодиалога. Обратите внимание на титры итальянских фильмов. Нередко у одной ленты полдюжины сценаристов. Это значит — в фильме не будет общих мест и никакой приблизительности. Благодаря участию в работе над сценарием знатоков-профессионалов все специфические проблемы освещаются предельно компетентно. Фильм при такой организации дела обретает столь высоко ценимые в наше время черты особой достоверности, документальности.

Но дело в том, что об этих знатоках и не думалось, потому что массовому зрителю было отказано в праве внимать и донимать характер мышления, драматургию мыслительной работы выдающегося теоретика, изобретателя, конструктора.

Закончив документальный фильм «Ленин в Швейцарии», я мечтал поставить художественную картину «Ленин в 1914 году». Плодотворнейший в творческом отношении год великой жизни! В канун первой мировой войны Ленину пришлось разрабатывать проблемы войны и мира, колониальные вопросы, вопрос национальный. Советуясь с нашими драматургами, писателями, режиссерами, которые уже работали над ленинской тематикой, я отметал, что они почти единодушно считают, что ленинская мысль, ленинский интеллект вряд ли доступны кинематографу, что в художественном кинопроизведении ленинские мысли надо помещать в рамки обычных драматургических приемов, не забыв прибавить, даже сочинить детективную историю. Видимо, по той же причине некоторые режиссеры, даже работая над современным материалом, думают, что он сам по себе недостаточно интересен, и начинают украшать современную идею приемами устаревшей драматургии.

Вернемся еще раз к очень хорошему фильму «Укрощение огня». И в нем устаревшие драматургические ходы путают, смещают акценты. Что означает смерть главного героя от разрыва сердца в безлюдье, на дороге, в случайном месте? Видимо, не выдержало сердце сверхнагрузок. По логике так. Но это ведь неточно, несовременно по замыслу. Как уводит такая трагедийная развязка от существа героизма советских ученых — неброского внешне, но вдохновенного, постоянно напряженного труда на

благо всего общества. Недаром говорится: талант — это терпение мысли в одном направлении.

Мы видели на телеэкране скромный документальный фильм об Андрее Николаевиче Туполеве, трижды Герое Социалистического Труда, отметившем на трудовом посту, в окружении талантливых учеников свое 80-летие. Какое это счастье для нашей Родины, что А. Н. Туполев бережливо относился к своему здоровью, благодаря чему его жизнь вместила весь гигантский путь славы советской авиации от крохотного АНТ-1 до сверхзвукового гиганта Ту-144!

Кинематограф должен расширить привычные представления о подвиге, настойчивее выявлять новые черты современного подвига. В своих фильмах мы множество раз показывали коммунистов, которые жертвовали собой во имя победы. Но ведь в наших сегодняшних условиях не обязательно погибать для того, чтобы доказать, что ты прав.

Коммунист Василий Губанов в исполнении Евгения Урбанского, председатель колхоза Егор Трубников в трактовке Михаила Ульянова — это высокая правда о героизме советских людей. Но это герои двух разных эпох, и у них разные судьбы.

Критерием творчества советских мастеров киноискусства была и остается степень влияния наших фильмов на жизнь, партийность искусства. «За всей этой работой, — писал В. И. Ленин в программной для литературы и искусства статье «Партийная организация и партийная литература», — должен следить организованный социалистический пролетариат, всю ее контролировать, во всю эту работу, без единого исключения, вносить живую струю живого пролетарского дела, отнимая, таким образом, всякую почву у старинного, полуобломовского, полуторгашеского российского принципа: писатель пописывает, читатель почитывает»[13].

«Стачка» и «Броненосец», «Октябрь» и «Старое и новое» не были выдуманы Эйзенштейном или кем-то другим. Воля социалистического государства вела нашу творческую группу. И в дальнейшем не только меня лично, но буквально всех мастеров молодого советского кино она наталкивала на актуальнейшие темы, контролировала, оживляла.

В моем сознании не укладывается: почему зарождение ударничества в 1932 году было поддержано фильмом «Встречный», а существующее уже более 15 лет движение бригад и коллективов коммунистического труда до сих пор не получило образного истолкования в советском кино?

Вспоминаешь фильмы «Большая жизнь», «Трактористы», в которых на богатом жизненном материале о стахановском

движении на шахтах и в колхозах расцвели дарования молодых в ту пору актеров Бориса Андреева, Петра Алейникова, Николая Крючкова. Была в работе этих актеров полная слитность с жизнью народной. Герои Андреева, Крючкова, Алейникова, Орловой, Ладыниной становились словно бы фольклорными персонажами. Они были в полном значении слова героями эпохи. А замечательные талантливейшие актеры столь щедро наделяли их живыми чертами, так заботились о том, чтобы талантливость их героев видна была и в труде и в веселье, что в итоге на экране воплотился народный идеал. Традиционный народный герой — былинный, сказочный, песенный — в эпоху расцвета киноискусства обрел экранный облик. И творческая судьба этих героев экрана, кажется, уже не подчинялась капризам кинопроизводства, а имела свою народной любовью назначенную ей судьбу.

Народ признал в первых киноролях Бориса Федоровича Андреева стать, повадки, характер преемника былинного Ильи Муромца, и он всю свою экранную жизнь (без тени стилизации под Илью!) пребывает в славном этом обличье. Богатырский русский характер предстал во плоти в творчестве этого любимого всем народом великого артиста. Некоторые думают, что дело тут во внешности. Как бы не так — в нем живет дух истинно богатырский. Говоря по-старинному, амплуа Андреева возвышает его, держит на этой высоте.

Николай Крючков — это легендарный солдат из русской сказки, который и в огне не горит, и в воде не тонет: ловкий, находчивый, остроумный, веселый, вездесущий, бессмертный. Не режиссеры, не сценаристы, не «Мосфильм» или студия имени Горького, а сам Николай Афанасьевич, всегда прекрасно сознававший, что в созданных им экранных образах любо-дорого народу нашему, нередко вопреки слабости сценарного материала и режиссерской слепоте давал народу возможность вновь и вновь встретиться с героическим русским воином. Посмотрите, как естественно из предвоенного бравого тракториста, молодого парня, прошедшего школу армейской службы, вырастает он в героя — танкиста «В парне из нашего города». А как органично для его героя падение с неба без парашюта в «Небесном тихоходе»! Тут, как видно, не актера выбирают, а актер выбирает роли, которыми он может не в примитивной серийности, а глубоко сыграть роль всегда с первого взгляда узнаваемого (как в сказках про солдата, в разное время сочиненных) героя, сказать, что жив он и действует русский солдат, который в огне не горит и в воде не тонет.

Эпоха и кино. Как они соотносятся? Как взаимосвязаны?

Может быть, герои наших дней — труженики полей, новаторы производства — со всей щедростью, на которую способна наша развитая кинематография, уже нашли воплощение на экране? К сожалению, на этом главном направлении особых достижений у художественного кинематографа не наблюдается.

Может, огнем киносатиры давно уже поражены все недостатки в нашем обществе, и комедиографам, сатирикам ничего не остается, кроме как беззлобно похихикивать над отдельными особой опасности не представляющими отрицательными черточками в характере некоторых граждан? Нет. Народ давно ждет от советского киноискусства такого сокрушительного художественного удара по изъянам, после которого им трудно было бы существовать в нашей советской среде.

И все же главное, б чем кинематограф в погоне за модой отстал от кашей динамичной, масштабной, круто набирающей высоту эпохи, — это совершенно недостаточный в качественном и количественном отношении выход на экран героев-современников.

Если начать вспоминать таковых, то за последние годы академик Ниточкин из фильма «Твой современник», Егор Трубников — «Председатель», Башкирцев из «Укрощения огня» запомнились людям, стали достоянием памяти сердца. Два академика и председатель колхоза. Рабочему классу вовсе не повезло. Последние фильмы, пробуждавшие рабочую гордость и гордость за советских рабочих («Большая семья», «Весна на Заречной улице», «Высота», «Девчата»), прошли так давно, что воспринимаются сегодня доброй классикой.

К сожалению, кинематограф наш не нашел путей развития, продолжения экранной жизни образов молодых рабочих — сталевара Саши Савченко, монтажника Пасечника, лесоруба Ильи Кавригина, душевно, по-русски широко сыгранных Николаем Рыбниковым. Ведь Рыбников создал подлинно народный характер. И обидно, что его развития зрители не увидели ни в дальнейшем творчестве самого Рыбникова, ни в работах его преемников. Преемников не оказалось.

«Самый жаркий месяц» по пьесе Г. Бокарева «Сталевары», так же как фильм по пьесе И. Дворецкого «Человек со стороны», был всего лишь попыткой кинематографа поймать на лету выпущенную из рук тему современного героя, успешно развиваемую в последние годы советским театром.

Высший критерий истины — общественная практика. Подлинный успех — это когда художник понят и всем сердцем принят широкими массами — народом. К сожалению, не

приходится говорить о слитности чаяний советских людей, мечтающих о кинематографе, который строить и жить помогает, и ряда способных мастеров кино.

Нередко талантливые сценаристы и режиссеры, недавно обретшие мастерство, в первую очередь и главным образом думают об успехе на международных кинофестивалях. А раз так — на первый план выходят заботы о так называемом самовыражении, о новейших формах, заимствованных у западного модернизма, желание показать во что бы то ни стало что-то «необыкновенно новое», не задумываясь вовсе о том, что не всякое новое — прогрессивно.

Модернизм выхолащивает вдохновляющую, возвышенную силу искусства, и мне, повидавшему на своем веку многих потерпевших от доверчивой очарованности модернизмом, хочется предостеречь молодых: не будьте слепыми подражателями, будьте творцами, живите интересами общества, которое взрастило вас.

Молодых часто ловят на дешевую приманку идеи «самовыражения». Дескать, советские кинематографисты — государственные служащие и им не дано выражать себя, их роль — выражать государственные директивы. Кого как, а меня не смущает эта провокация. Государство — это мы. Так по Ленину. Я — частица государства. Я всегда мог выразить себя и в работе над героико-революционными картинами, и в комедиях, потому что меня вдохновляют и увлекают идеалы коммунизма. Что же касается государственных директив, то они есть не что иное, как выражение потребности развития общественного организма, требований народа.

Возьмем, к примеру, такой факт. Несколько лет назад комплексная бригада горняков Геннадия Смирнова на Кузбасса добыла в течение года 1 миллион 200 тысяч тони угля. Вышли смирновцы на этот фантастический рубеж в итоге напряженнейшего заочного соревнования с несколькими прославленными горняцкими бригадами Донбасса и Караганды. Теперь число бригад-миллионеров растет из года в год. 60–80 человек добывают миллион тонн! Это же апофеоз технического прогресса! Это та производительность труда, которая и не снилась нашим экономическим соперникам в странах капитала! Это, как учит Ленин, главное средство нашей конечной победы над капитализмом. А какой накал трудового энтузиазма в соревнующихся бригадах! А как эффектно выглядит могучее наступление совершенной техники в недрах земли! А люди — молодые, образованные, собранные, развитые, умеющие постоять за себя! И все разные, живые.

Как зарождаются такие коллективы? Не административным росчерком пера. Зачастую трудно, в увлекательнейших с точки зрения психологии коллизиях сплачивается такой коллектив. Выход же бригады на миллионный рубеж требует организаторских усилий от многих звеньев управления. Знаю, что рекорду Смирнова способствовала большая забота, личное внимание ныне покойного первого секретаря Кемеровского обкома КПСС А. Ф. Ештокина. Он же от имени Президиума Верховного Совета СССР вручал Геннадию Николаевичу Смирнову Золотую Звезду Героя Социалистического Труда, а членам его бригады ордена и медали. А каков бригадир — недюжинный ум, организаторский талант, косая сажень в плечах, знание всех горняцких специальностей, умение сказать веско, авторитетно и большая человечность!

Министерство угольной промышленности обобщило опыт Смирнова и его коллег бригадиров-миллионеров, но то ли робость их одолела, то ли не вспомнили, не догадались — в адрес Госкино прямого заказа не последовало. А на таком материале, я уверен, можно снять фильм не меньшего значения, чем «Встречный» и «Большая жизнь». А ведь как необходим фильм о богатыре-рабочем, разумом и умением одолевшем миллионный рубеж!

Для «Старого и нового» мы с Эйзенштейном «добывали» новое отовсюду — в дело шли, я уже говорил об этом, неосуществленные проекты и заграничные экспонаты. Нового было до обидного мало. Но нового жаждали Советская власть, рабочие и крестьяне, вся страна. И мы старались во что бы то ни стало обнаружить это новое в действительности — в экономике — и создать новое, небывалое, невиданное до сих пор массовое киноискусство.

В борьбе за советское, подлинно революционное искусство складывались каши самобытные, советские кинематографические традиции и рождались новые, художественные формы, отличные от тех, которые предлагало нам предшествующее кино. Формировались яркие средства кинематографического выражения мыслей и чувств. На этих традициях, на этом искусстве выросло целое поколение людей — фильмы участвовали в воспитании героических чувств, с воспоминанием о них люди уходили на войну. И в то же время — и я особенно подчеркиваю этот момент — наше искусство явилось подлинным самовыражением художника, целого отряда молодых художников того времени.

Закладывались основы нового, революционного искусства, те, которые легли в фундамент советского кинематографа.

Но опираться на традиции не значит стоять на месте.

Опираться на традиции — значит, начинать новое дело не на пустом месте. Традиции советского революционного кино не чужая высота, это наша высота, наша точка отсчета.

И здесь советскому кино есть чем гордиться — накоплен поистине великолепный творческий опыт, кладовая, из которой можно черпать без конца.

В 20-е годы советское кино, смело выйдя на международный экран, поразило мир классовой ясностью своих позиций, силой и новизной кинематографической формы. У нас учились, по нашим шагам сверяло шаг мировое кино.

Нашей советской кинематографией в ходе ее поступательного развития были выработаны устойчивые жанры: киноэпопея, исторический фильм, биографический фильм, киноповесть, приключенческий фильм, кинороман, бытовая комедия, музыкальная кинокомедия и др. Спору нет, границы этих жанров достаточно пластичны, взаимовлияние и взаимообогащение жанров просто необходимо. Но жанр есть жанр, и, когда теперь некоторые режиссеры и сценаристы, некритично восприняв итальянский неореализм и французскую новую волну, апокалиптическую символику Бергмана и социальный пессимизм Феллини и многое, многое другое, моды ради «забывают», что они творят, на свет является бесформенная эклектика. Положительная сила воздействия такого искусства ничтожна. Пренебрежение жанром делает фильм немощным.

Да простится мне обращение к военной терминологии! Всякий фильм, по-моему, подобен снаряду. А снаряды бывают разного назначения. Осколочный, например. Сравним его с бытовой кинокартиной о современности, где по законам этого жанра есть и смех, и слезы, и назидание, и сердечные исповеди, и шумное многолюдство, и философичная тишина. Или столь близкая мне музыкальная кинокомедия, которую я бы уподобил бронебойному кумулятивному снаряду. Высокоскоростная струя жидкого металла, заключенная в похожем на початок кукурузы устройстве, пробивает стальную броню, подобно тому как мощная струя воды проникает в мягкую глину. Глубина проникновения равна при этом длине струи. Давление, возникающее при столкновении струи с броневой плитой, настолько превышает напряжение, необходимое для разрушения стали, что прочность мишени не играет существенной роли. Так вот и кинокомедия: если она выстроена по строгим законам этого жанра, прочность мишени не имеет значения. Комедии Чаплина поражают своим огнем всех и каждого. Не осталось в «живых» ни одного «скептика» (а их было великое множество в период делания «Веселых ребят»), потому что «кумулятивный эффект», то есть

«усиленное в определенном направлении действие», при создании наших советских музыкальных кинокомедий 30 — 40-х годов был рассчитан на поголовное «поражение» зрителя смехом и музыкой.

С интересом следил я за вяло развивавшейся дискуссией о причинах отставания современной кинокомедии, которую вела «Литературная газета». Малоэффективным (сугубо оценочным) этот разговор представляется мне потому, что понятия «советская музыкальная кинокомедия», «бытовая комедия», «сатирический киножанр» не определены, во-первых, в своих границах и, во-вторых, по своим традиционным характерным признакам.

Казалось бы, мне следует быть довольным и счастливым, коль скоро даже самые суровые кинокритики из пяти моих кинокомедий две-три причисляют к безусловно классическим образцам. Но меня огорчает то, что не только практики, но, как выясняется, и историки кино забыли проанализировать весьма существенное качество нашей работы тех лет — диалектическую, очень прочную связь раз найденной и узаконенной формы и все время меняющегося, всякий раз отмеченного временной характерностью, но неизменно позитивного, созидательного и оптимистического по духу содержания.

Эту форму открывать и отрабатывать мне довелось, как рассказывалось выше, с замечательным советским композитором, автором многих массовых песен И. О. Дунаевским. Не теряя творческой связи с нашей съемочной группой, Дунаевский на основе этого принципа под режиссерским началом И. А. Пырьева участвовал в создании музыкальных комедий «Богатая невеста», «Кубанские казаки». С Т. Н. Хренниковым Пырьев, также используя эту форму, создал музыкальные кинокомедии «Свинарка и пастух», «В шесть часов вечера после войны». Кстати сказать, и «Карнавальная ночь» Эльдара Рязанова и Анатолия Лепина — по жанру музыкальная комедия, последняя по времени создания. Затем дурным голосом пропели:

А нам все равно…

И еще пели с экрана всякое-разное, не имевшее отношения к «позитивному, созидательному и оптимистическому по духу и содержанию».

Наши киномастера словно бы на время забыли, что это такое — советская музыкальная комедия. Поскольку ее появление в литературных источниках связывается с моим именем, позволю себе в надежде, что это поможет молодежи вновь выйти к истокам любимого народом жанра, процитировать помеченное 1953 годом

выступление И. О. Дунаевского:

«…Александров стал на путь создания не просто комедии или комедии с музыкой, а именно музыкальной комедии, т. е. того труднейшего и совершенно неизведанного в советской кинематографии жанра, методы и пути которого приходилось прокладывать заново от работы к работе…

Александров, как режиссер музыкальных кинокомедий, смело выдвигал музыку на передний план, делая ее основным компонентом своих картин. Он подчинял ей не только динамическое и эмоциональное развитие сюжета, но и весь ритм картины путем мастерского, строго соответствовавшего ритму музыки, монтажа. Задолго до начала съемок мы с Александровым разрабатывали подробный сценарий будущей музыки, драматургическое развитие которой часто влияло на литературный сценарий, видоизменяя его в зависимости от наших музыкальных «аппетитов». Целые большие эпизоды скрупулезно, с точностью до 10–15 секунд звучания отдельных кусков, разрабатывались нами тогда, когда еще не было отснято ни одного метра будущей картины. Александров широко пользовался методом съемки под готовую фонограмму, который, в сущности, он первый ввел в технологию советской кинематографии, Этот метод в силу своей новизны требовал большой ответственности и ставил перед артистами очень трудные задачи; помимо звуковой стороны артист был связан фонограммой и в отношении своих эмоций, и во временном протяжении того или иного действия, предопределенного музыкой фонограммы. Не внеся, по сути дела, ничего нового в музыкальную драматургию, как таковую, и широко применяя обычную систему ведущих мотивов и характеристик, Александров, однако, уделил песне особую, почетную роль, повысив ее значение в фильме до уровня, ранее небывалого.

Нельзя сказать, что до картин Александрова в кинематографии не использовалась песня в качестве сквозного мотива. Известны некоторые заграничные фильмы, в свое Бремя демонстрировавшиеся на советских экранах, в которых такие песни существовали. Это были так называемые шлягеры, т. е. песенки, имеющие данные для быстрого массового успеха.

Иное дело песня в советском кинофильме. Уже в картине «Путевка в жизнь» был взят верный путь на органическое слияние музыки и сюжета картины. Б картине «Встречный» композитор Шостакович создал подлинно массовую песню, живущую и поныне. Эта песня принципиально важна тем, что она выражает идею фильма, чувства действующих в нем людей, перекликаясь с чувствами людей, сидящих в зрительном зале.

Развитие и углубление значения песни в фильме в полную силу начинается с рождения советской музыкальной кинокомедии. И здесь музыкальным комедиям Александрова принадлежит почетная и выдающаяся роль. Он привлекает к работе поэта В. И. Лебедева-Кумача, который, начиная с «Веселых ребят», бессменно сотрудничал с Александровым во всех его кинокомедиях. Песня получает небывалую до тех пор тематическую и идейную нагрузку. От фильма к фильму она становится не только ведущим мотивом, но и идейным фокусом картины. Она двигает сюжет, участвуя в развитии основных образов фильма, сама развиваясь и обогащаясь вместе с действием.

Песня становится квинтэссенцией замысла фильма. Вырастает в огромной степени роль ее стихотворного текста. Развивается и получает свое утверждение в жизни песенная поэзия, ярчайшим, талантливейшим представителем которой был Лебедев-Кумач.

«Марш веселых ребят» зачинает новый тип советской песни: песню-плакат, песню-лозунг. Музыкально это бодрый марш с упругим ритмом, словесно это не связанные сюжетом строфы патриотического содержания, окрашенные в картинах Александрова в лирические тоны. Этот тип массовой советской песни прочно утверждается в советской кинематографии и вообще в советском песенном творчестве, надолго становясь господствующим типом песни. Одним из характернейших признаков такой песни является ее лозунг, ее идейное послесловие: «И тот, кто с песней по жизни шагает, тот никогда и нигде не пропадет», «Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек», «Кто хочет, тот добьется, кто ищет, тот всегда найдет», «Нам нет преград на море и на суше» и др.

Невозможно перечислить множество таких стихотворных «ударов», бивших прямо в цель, входивших в души, в сознание зрителей.

Песня задумывалась нами не только как песня-тема данного фильма, но и как песня, которая нужна народу. Это относилось не только к маршевой песне, выражавшей определенную общественную идею, носившей всегда ярко патриотическую окраску. Это касалось и лирических песен, не имевших такого обобщающего характера. В каждом фильме Александров работал в содружестве с поэтом и композитором над созданием новых песен. И эти песни обязательно рождались».

Новое — это хорошо забытое старое.

Все это так. Но правы будут те, кто ответит мне в тон, что все течет, все изменяется». Конечно, много воды утекло с тех пор, как

в моем творчестве была «Весна». Даже задорные героини фильма «Девчата» Юрия Чулюкина и Александры Пахмутовой успели вырастить пятиклассников. Наверное, новая музыкальная кинокомедия будет ни на какую до нее бывшую непохожа. Но убежден, что будут в ней петь о труде и счастье, о любви и дружбе, о Родине и об устремленности в светлый завтрашний день, одним словом, о том, что составляет существо жизни советского человека.

Советские люди с нетерпением ждут появления на экране новых музыкальных кинокомедий. Подъем песенного творчества, наблюдаемый в последнее время, появление песен гражданского звучания позволяют говорить о том, что нашим мастерам-комедиографам есть с кем делать музыкальные фильмы. Дело за тем, чтобы верно выбрать актуальный жизненный материал и засучив рукава приступить к работе.

Однако многие наши кинонеудачи объясняются неумением выбирать задачу. Желая активно принять участие в реализации той или иной общественной задачи, мы выбираем злободневную видимую цель. А на создание сценария, подготовку к съемкам картины уходит более двух лет. К моменту выхода картины задача, поставленная фильмом, зачастую бывает уже решена обществом, и зритель в силу этого, начиная смотреть «актуальную» картину, знает, чем она кончится.

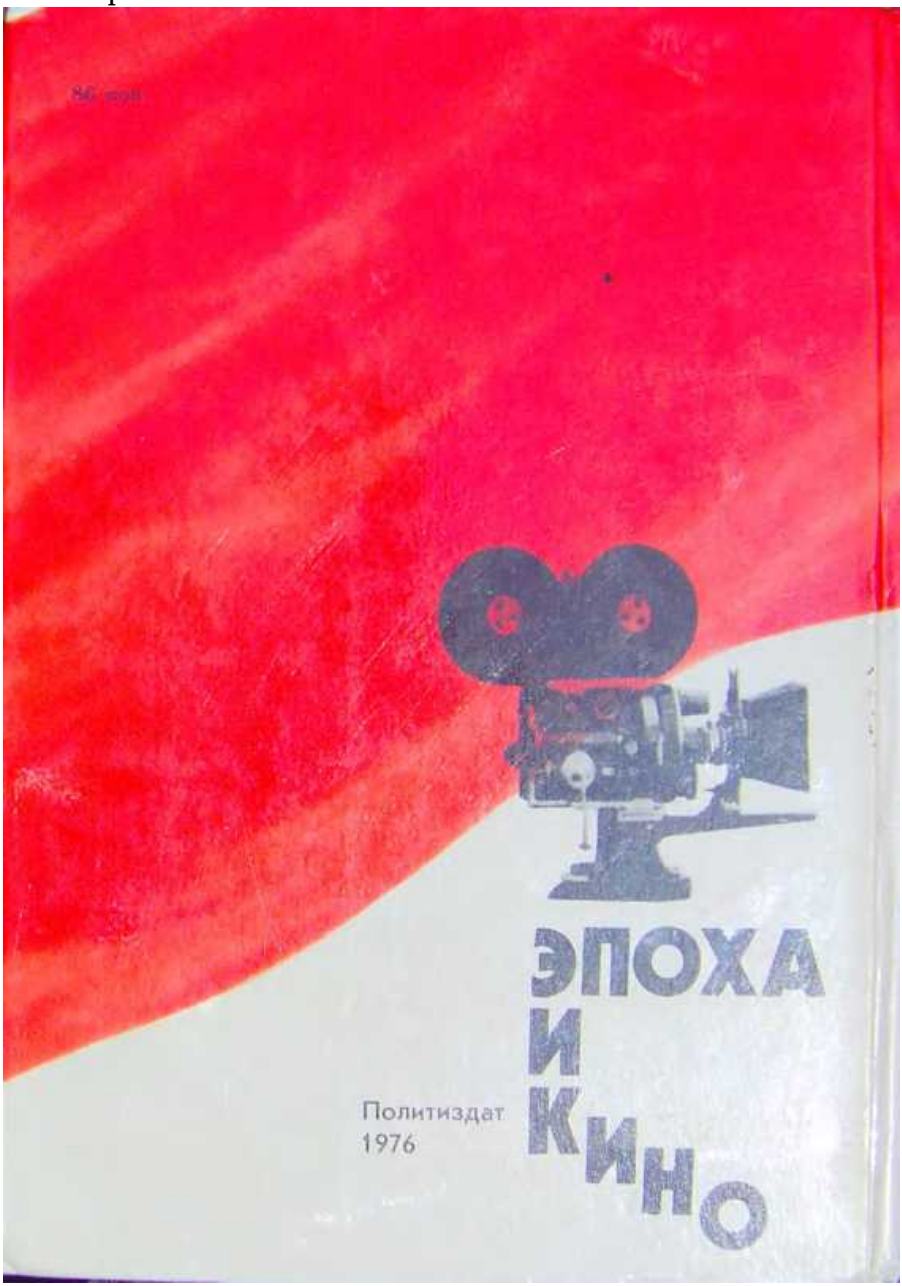
А между тем программирование нашей тематики — вещь вполне реальная. Задачи советского общества четко формулируются партийными съездами, пленумами ЦК КПСС. Задачи нашего общества определены, и не на одну пятилетку, а на много лет вперед. Мы знаем, что десятая пятилетка — пятилетка эффективности и качества. И тут мне, комедиографу, представляется, что осмеяние с экрана пренебрежительного, пассивного отношения к понятию «качество», к социалистическому соревнованию более чем своевременно и настоятельно необходимо.

В Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии Генеральный секретарь ЦК КПСС Леонид Ильич Брежнев удивительно точно сказал: «Ничто так не возвышает личность, как активная жизненная позиция, сознательное отношение к общественному долгу, когда единство слова и дела становится повседневной нормой поведения. Выработать такую позицию — задача нравственного воспитания». Мне кажется, что эти слова — компас для всех творческих работников, и в том числе деятелей кино, в частности комедиографов, ибо смех с экрана — это такая сила, которая способна воздействовать на многие стороны жизни общества.

Комедия необходима, так же как и другие жанры кино, вдохновляющие людей на радостный труд.

И хочется верить, что не в одном павильоне, уже снимающем такие фильмы, раздается заветное:

— Приготовились! Внимание! Начали!



notes

Примечания

1

Находясь под впечатлением от рассказов о Маяковском, мы холили босиком с ранней весны до поздней осени. Носили длинные волосы, щеголяли в синей блузе и широченных штанах. Театральные труппы, приезжавшие на гастроли в Екатеринбург, разумеется, не знали инструктора губнаробраза в лицо и, когда я появлялся с начальственным видом, бурно возмущались: «Почему этот мальчишка да еще босой, утверждает спектакли?» За принципиальное хождение босиком меня звали в театре «босоногим комиссаром».

2

Его упорство проявилось и в исправлении голоса. Врачи-специалисты дали ему наставления, и он в короткое время «овладел» собственными голосовыми связками. (Реализуя наставления логопедов, борясь с шепелявостью собственного голоса, Эйзенштейн вслух, с листа переводил мне захватывающие французские детективные романы «Фантомас» Марселя Аллена и «Хрустальную пробку» Мориса Леблана.)

3

В. И. Ленин. Поли. собр. соч., т. 41, стр. 304.

4

В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 9, стр. 212.

Хотя в этом, возможно, и есть необходимость. У меня нет уверенности, что все читатели этой книги видели фильм. Он крайне редко показывается в кинотеатрах и на телеэкранах.

6

Музыка звучала хорошо, но, как показала жизнь, современный новаторский язык фильма требовал современного музыкального сопровождения. Для демонстрации картины в странах Западной Европы немецкий композитор Эдмунд Майзель написал музыку специально. Я слышал ее на просмотре фильма «Броненосец «Потемкин»» в Лондоне в 1929 году.

Ольга Ивановна — первая жена Г. В. Александрова. — Ред.

8

Беспорядочное питание, сумасшедшие нагрузки сказались даже на моем молодом организме. Началась непереносимая зубная боль. Поскольку лечиться мне было некогда, я попросил стоматолога удалить мне шесть отказавших в самый напряженный момент зубов. Как я выдержал эту операцию, до сих пор не могу понять.

9

«КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК», т. 4. М., 1970, стр. 57.

10

Во время съемок фильма «Песню о Родине» пришлось петь мне, поскольку артист Сергей Столяров, игравший Мартынова, не мог петь.

11

Ироничный С. М. Эйзенштейн после появления фильма «Цирк» метко окрестил нас — Александрова, Дунаевского, Лебедева-Кумача — «орловскими рысаками», поскольку, что бы ни говорили критики, зрители считали «Цирк» фильмом Любови Орловой.

12

Удивительно, что суровой осенью сорок первого, когда, казалось, не было минуты для отдыха, когда мы мерзли в неотапливаемых павильонах киностудии, а я в часы строевой подготовки в штатских ботинках шлепал по лужам, контузия и поврежденный позвоночник никак не давали о себе знать. Зато впоследствии злополучная контузия несколько раз выводила меня из строя.

13

В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 101–102.